

rysunki Herow

1

PIOTR ŁODZIŃSKI
SŁAWOMIR WOJTKIEWICZ



plene 1

Recenzent:

prof. dr hab. inż. arch. Katarzyna Słuchocka

Redaktor naukowy dyscypliny architektura i urbanistyka:

prof. dr hab. inż. arch. Zdzisław Pelczarski

Korekta językowa:

Edyta Chrzanowska

Opracowanie i skład:

Bogdan Suprun

Autorzy publikacji, koncepcja plastyczna skryptu:

Piotr Łodziński

Sławomir Wojtkiewicz

© Copyright by Politechnika Białostocka, Białystok 2024

ISBN 978-83-68077-47-6

ISBN 978-83-68077-48-3 (e-Book)

DOI: 10.24427/978-83-68077-48-3

Publikacja jest udostępniona na licencji

Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Pełną treść licencji udostępniono na stronie

creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.pl.

Publikacja jest dostępna w Internecie na stronie Oficyny Wydawniczej PB

Druk: Print Profit sp. z o.o.

Plener artystyczny i niniejsza publikacja nie mogłyby powstać bez wsparcia.

Podziękowania składamy Panu dr. Radosławowi Dobrowolskiemu burmistrzowi miasta Supraśl, dyrektorowi ośrodka CKiR w Supraślu Panu dr. Łukaszowi Lubicz-Łapińskiemu oraz Paniom mgr inż. arch. Aleksandrze Budlewskiej i mgr inż. arch. Annie Dzieńtak, pracownikom Urzędu Miejskiego w Supraślu.

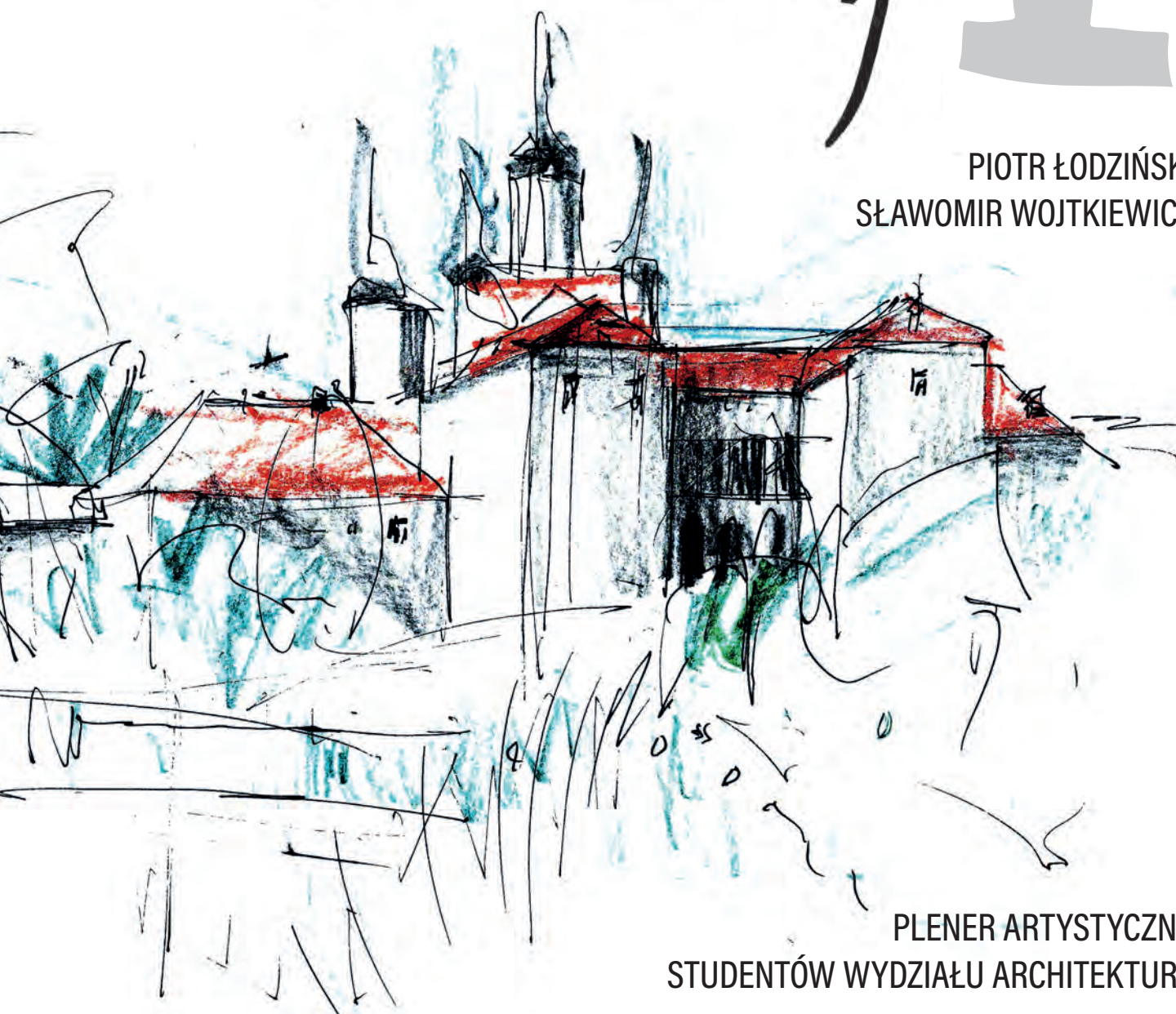
Wszystkim, którzy przyczynili się do wydania niniejszej książki, podziękowania składają Autorzy.



rysunki plenerowe

1

PIOTR ŁODZIŃSKI
SŁAWOMIR WOJTKIEWICZ



PLENER ARTYSTYCZNY
STUDENTÓW WYDZIAŁU ARCHITEKTURY
SKRYPT DYDAKTYCZNY

Spis treści:

WSTĘP	5
-------------	---

METODY I TECHNIKI NAUCZANIA RYSUNKU PLENEROWEGO	13
--	----

RYSUNEK – NARZĘDZIE POZNANIA Piotr Łodziński.....	17
--	----

RYSUNKI ARCHITEKTURY – ARCHIWUM ARCHITEKTA Sławomir Wojtkiewicz.....	25
---	----

RYSUNKI STUDENTÓW II SEMESTRU WA PB	33
---	----

Wstęp

Plener artystyczny studentów drugiego semestru pierwszego stopnia Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej odbył się w lipcu 2023 roku. Tradycyjnie gospodarzem pleneru było miasto Supraśl. Tematyka prac obejmowała drewnianą architekturę tradycyjną i historyczną, szeroko pojęty pejzaż oraz detal architektoniczny. Prace były wykonywane *in situ* z natury. Miasto Supraśl na potrzeby zajęć dydaktycznych udostępniło salę w Centrum Kultury i Rekreacji, gdzie odbywały się przeglądy i korekty prac. Ukoronowaniem pleneru były wernisaż oraz wystawa w sali konferencyjnej supraskiej biblioteki publicznej. Dodatkowo odbył się konkurs, który miał wyłonić najciekawsze prace rysunkowe w tematyce miejsca. Organizacją konkursu i wystawy zajęły się mgr inż. arch. Aleksandra Budlewska oraz mgr inż. arch. Anna Dziełak z Referatu Ochrony Środowiska i Architektury Urzędu Miejskiego w Supraślu. Przewodniczącym komisji konkursowej został burmistrz Supraśla dr Radosław Dobrowolski. Jednocześnie prace można było oglądać na stronach supraskich mediów społecznościowych – <https://www.facebook.com/SupraslNaszaGmina>.

Wystawa spotkała się z dużym zainteresowaniem. Mieszkańcy Supraśla w głosowaniu wybrali najlepsze prace, które następnie zostały nagrodzone przez burmistrza Radosława Dobrowolskiego. Rozdanie nagród odbyło się podczas kolejnej wystawy poplenerowej w grudniu 2023 roku w hali Wydziału Architektury. W uroczystości tej uczestniczyli burmistrz Supraśla, prorektor ds. dydaktyki Politechniki Białostockiej oraz dziekan Wydziału Architektury. Nagrodzono dziesięć prac: trzy w głosowaniu bezpośrednim, trzy w internetowym, trzy przez powołaną komisję konkursową oraz przyznano jedno wyróżnienie.

W prezentowanej publikacji możemy zobaczyć wybrane i nagrodzone prace. Ma ona służyć celom dydaktycznym, wspomagając metody kształcenia studentów architektury w obszarach sztuk plastycznych.



Fragment wystawy poplenerowej, biblioteka publiczna w Supraślu, listopad 2023, fot. P. Łodziński



Otwarcie wernisażu w bibliotece w Supraślu, listopad 2023, fot. P. Łodziński



Otwarcie wystawy poplenerowej na Wydziale Architektury, grudzień 2023, fot. P. Łodziński



Rozdanie nagród w konkursie na najlepsze prace plastyczne pleneru artystycznego, od lewej: prorektor ds. studenckich dr hab. inż. Jarosław Szusta prof. PB, nagrodzony student – Jakub Kołodko, burmistrz Supraśla dr Radosław Dobrowolski, dziekan Wydziału Architektury dr hab. inż. arch. Tatiana Misijuk prof. PB, fot. P. Łodziński

Plener artystyczny na kierunku studiów architektonicznych Politechniki Białostockiej odbywa się po drugim semestrze studiów stacjonarnych pierwszego stopnia. Zajęcia mają na celu poszerzenie umiejętności warsztatu plastycznego, rozwinięcie wrażliwości na obserwację rzeczywistości w krajobrazie zurbanizowanym i naturalnym, a także przyswojenie zasad samodzielnej pracy nad opanowaniem środków artystycznego wyrazu w nauce rysunku odręcznego. Prace wykonywane w dowolnej technice powinny stanowić impuls do autorskiej kreacji w przyszłej praktyce architektonicznej i urbanistycznej.

Powstaje zatem pytanie, w jaki sposób należy nauczać studentów architektury umiejętności rysowania, aby nie był to jedynie ukłon w kierunku klasycznego warsztatu, lecz również stał się potrzebny w ich pracy zawodowej. Jednym z ważniejszych elementów kształcenia artystycznego, ale i zawodowego przyszłego architekta jest rysunek plenerowy. Zadanie to realizowane jest między innymi poprzez szkice wykonywane w naturze.

Zajęcia plenerowe odbywają się cyklicznie w Supraślu – kameralnym miasteczku z zachowaną tkanką historyczną architektury lokalnej charakterystycznej dla Podlasia. Studenci są zobowiązani do samodzielnego wyboru motywów rysunkowych i malarskich, w których to poszukują atrakcyjnych wizualnie kadrów, dodatkowo dogłębnie poznają wartości rysowanej przestrzeni. Technika wykonania prac jest dowolna. Dopuszczalne są różnorodne materiały rysunkowe (zarówno suche, jak i mokre). Format rysunku dostosowany jest do indywidualnych potrzeb autora, jednak z zachowaniem spójnego graficznie przekazu obrazu. Prace finalnie mają na celu przedstawienie indywidualnej formy artystycznej i wrażliwości autora.

Studenci poprzez dobór miejsca, kadr, pewną syntezę żywej przestrzeni krajobrazu kształtują umiejętności obserwacji, zapamiętywania i przedstawiania jej w sposób selektywny, a co za tym idzie, przeżywania oraz identyfikowania architektury w kontekście. Rysunek plenerowy staje się narzędziem poznania otaczającego świata i jest sposobem na pogłębienie świadomości stosowania technik plastycznych z wykorzystaniem różnorodnych metod ich realizacji. Takie podejście, po pierwsze, w przyszłości ma mieć przełożenie na praktykę projektową, w tym metodykę kształtowania formy architektury z poszanowaniem ładu przestrzeni, harmonii, a po wtóre, świadomości tożsamościowej miejsca.



Czas spędzony na plenerze jest kontynuacją wcześniejszych doświadczeń artystycznych zdobytych w ramach przedmiotu rysunek architektoniczny w semestrze poprzedzającym plener. Podczas pleneru studenci mają możliwość praktycznego zastosowania zdobytej wiedzy i umiejętności w rzeczywistych warunkach, co znacząco wpływa na ich rozwój artystyczny i wiedzę o pojmowaniu architektury zawsze jako kontekstu.

Rysunek odręczny jest najprostszą formą kreacji artystycznej, a praca w tradycyjnych technikach plastycznych kształtuje manualne zdolności, które są niezbędne w kreatywnym projektowaniu architektonicznym na każdym etapie tworzenia. Dzięki temu studenci nie tylko rozwijają swoje umiejętności techniczne, lecz także uczą się wrażliwości artystycznej, która jest kluczowa w ich przyszłej pracy zawodowej.

Tym samym przyszli adepci architektury mają okazję eksperymentować z różnymi technikami i stylami rysowania, co pozwala im odkryć własny, unikatowy sposób wyrazu artystycznego.

Metody i techniki nauczania rysunku plenerowego

Podczas zajęć plenerowych standardowym zestawem materiałów rysunkowych są: brystol w dowolnym formacie, sztywny podkład, ołówek, pióro, czarny mazak, akwarela, promarker itp. Kluczową kwestią jest nie tyle wybór narzędzi, ile osiągnięcie odpowiedniego efektu wizualnego i emocjonalnego w pracy. Prostota tych narzędzi pozwala na rysowanie w dowolnym miejscu, co jest szczególnie ważne w dynamicznych warunkach plenerowych, takich jak zmienna pogoda czy ruch uliczny. Szkice zarówno mniej, jak i bardziej realistyczne często powstają w pośpiechu i w różnorodnych sytuacjach, co nadaje im unikatowy charakter. Prace plenerowe nie wykraczają poza ramy konwencjonalnego myślenia o rysunku, lecz służą jako swego rodzaju notatnik artystyczny. Tematyka rysunków jest szeroka, jednocześnie skupia się na obiektach architektonicznych ukazanych w przestrzeni miejskiej lub wiejskiej, krajobrazach, panoramach czy też detalach architektonicznych. Szczególnym polem zainteresowania jest architektura w kontekście jej otoczenia.

W edukacji stosuje się tradycyjne techniki nauczania rysunku, które stanowią fundament rozwijania bardziej zaawansowanych umiejętności. Szczególną uwagę zwraca się na:

- **Poszukiwanie atrakcyjnych wizualnie ujęć:** studenci uczą się, jak znaleźć i uchwycić interesujące kompozycje, które przyciągają uwagę i oddają charakter rysowanej przestrzeni.
- **Kompozycję wybranego kadru:** ważne jest zrozumienie zasad kompozycji, takich jak równowaga, proporcje, harmonia, kontrast, symetria, asymetria itp.
- **Perspektywę:** nauka perspektywy jest kluczowa w rysunku architektonicznym. Studenci ćwiczą, jak przedstawiać iluzję trójwymiarowej przestrzeni na płaskim formacie z zastosowaniem punktów zbiegu i linii horyzontu.
- **Kadr z uwzględnieniem planów:** użycie różnych planów w rysunku pomaga w tworzeniu głębi i przestrzenności obrazu.
- **Światłocień:** metoda wykorzystywana jest w budowaniu przestrzenności rysowanego obiektu.



- **Rytm w budowaniu rysunku w architekturze:** rytm i powtarzalność elementów architektonicznych mogą tworzyć spójne i harmonijne kompozycje.
- **Detal architektoniczny:** szczegółowe studium elementów architektonicznych uczy studentów precyzji i dbałości w wyodrębnieniu istotnych składowych architektury, które często stanowią o jakości dzieła. Podejście to pozwala lepiej rozumieć budowę formy i dzieła architektury.

Omówmy wybrane techniki tworzenia prac podczas pleneru artystycznego.

Kreska

Stosowana w plastyce technika kreski opiera się na konstruowaniu istoty rysunku z pomocą rusztu linii zbiegowych. Owa sieć linii kresek buduje trzon i ekspresję perspektywy jako geometrycznej wykładni w artykulacji proporcji rysowanego obiektu. Linie konstrukcyjne są kluczowe w otwieraniu przestrzennych relacji rysowanych kompozycji. Rysunki wykonywane taką techniką unikają dosłowności w odczytywaniu znaczeń przedstawianych elementów. Z wielości kresek powstaje obraz, który pozwala na odczytanie intencji twórczej oraz możliwości ich interpretacji. Rysunki mają charakter szkicu. Powstają w krótkim czasie, tym samym zyskują na artystycznej lekkości. W procesie tworzenia światłocien pełni drugoplanową funkcję, podporządkowując się kresce. Technika często jest wykorzystywana także w celu zapisu

idei projektowych w praktyce zawodowej. W tym przypadku prace powstają bezpośrednio z wyobraźni twórcy. Zasady omawianej techniki rysowania prezentują między innymi ilustracje umieszczone na stronach 40, 52, 53.

Kreska i plama

Technika opisana powyżej jest kontynuowana i rozwijana kolejnymi metodami. Kreska wzbogacona kontrastem z pomocą plamy monochromatycznej lub barwnej kreuje kolejne artystyczne dźwięki, wzbogacając ekspresję rysunku. Zabieg ten wprowadza dodatkową iluzję przestrzeni oraz akcentuje wybrane elementy rysunku. W pracy na stronie 95 autor, operując koncentryczną plamą czerwieni dachu, wydobyla w sposób interesujący plastyczność rysunku.

Kreska i plany

Konstruowanie rysunku za pomocą planów tworzy układ hierarchiczny. Plany w rysunku można różnie realizować. Jedną z metod jest wzmacnianie bądź osłabianie grubości kreski i natężenia barw. Zasada ta oprócz geometrycznych wykładni perspektywy decyduje o głębi przestrzeni w rysunku (praca na stronie 88).

Plany jako metodyka stanowią integralną część technik rysowania. Najprostszy ich sposób stosowania to artykulacja za pomocą układów linearnych. Mamy zatem pierwszy plan, który jest jednocześnie głównym tematem przedstawienia,

i kolejne, które budują iluzję przestrzeni. Prace takie mają wydźwięk czysto graficzny. Operują pewnego rodzaju skrótem zapisu myśli rysunkowej, co przekłada się jednocześnie na ich wydźwięk artystyczny (patrz praca na stronie 76). Wzmocnienie planu pierwszego za pomocą kontrastowania planu drugiego może „wypchnąć” rysowany obiekt do przodu, nadać mu wieloznaczności i podmiotowości (prace na stronie 41). Przestrzeń rysunku realizowana linearną kreską, a następnie z użyciem markera decyduje o wrażeniu bryłowości form, nadając rysunkowi swego rodzaju charakter rzeźbiarski. Technika ta, często stosowana w rysunku architektonicznym, jest szczególnie cenna jako metoda przedstawiania obiektów architektonicznych oraz detali (praca na stronach 60–61).

Techniki wodne

Głównym narzędziem są farby akwarelowe, ale nie tylko. Następuje styk kreski z malarskością plamy. W technice podbudowę rysunku stanowi szkic wykonany ołówkiem lub cienkopisem. Szkic ułatwia znalezienie kadru oraz przedstawienie go w prawidłowej perspektywie. Na tej podstawie student realizuje pracę, używając technik mokrych. Efekt artystyczny to relacja pomiędzy klasyczną kreską a poetyką plamy. Prace często są realizowane na kopiach rysunków, tak aby zwiększyć pole eksperymentu bez niszczenia wcześniej wykonanych szkiców. Interesujące prace możemy zobaczyć na stronach 34–35, które to trafnie łączą autonomię rysunku

linearnego z drugim planem wykonanym już techniką mokrą. Tego typu ilustracje należy postrzegać w kategorii artystycznego kolażu. Inny przykład, bardziej klasycznie wykorzystujący metody mokre, przedstawiono na stronach 64, 79, 98. W tym przypadku technika mokra wypełnia szkic wykonany metodą suchą. Na tym etapie kształcenia niestety trudno jest osiągnąć wystarczająco zadowalający efekt plastyczny, stosując jedynie czyste techniki akwareli (praca na stronie 86).

Format, barwa, faktura, arkusz

Wybór formatu papieru do tematu pracy stanowi istotny element języka plastycznego. Szczególnie interesujące są przykłady rysowanych panoram krajobrazowych. W pracach (na stronach 84–85) posłużono się wydłużonym prostokątem papieru, a horyzontalny układ kompozycji wzmacnia przekaz tematu. Podobny efekt uzyskała praca prezentowana na stronach 34–35. Format papieru jest rozszerzony, kompozycja jest pasmowa i podzielona na plany, które mimo wyraźnego oddzielenia tworzą integralność odbioru. Charakter arkusza, jego kształt potrafią wzmacniać rysunkowe elementy przeważających cech kompozycji rysunkowych. W tym przypadku operują niestandardowym wymiarem proporcji arkusza, podkreślając wertykalność bądź horyzontalność kompozycji rysowanego obiektu (praca na stronie 69). Format pracy, jej barwa oraz faktura mogą znacznie wpływać na ostateczny artystyczny odbiór rysunku. Kolejną metodą



jest rysowanie techniką negatywu. Prace na stronach 56–58 realizowane białą kreską na czarnym podkładzie, przyjmując charakter wspomnianego negatywu, uzyskują nowy, silny i zauważalny przekaz artystyczny. W innym przykładzie (strony 73–74) zastosowano zindywidualizowany karbowany papier w odcieniu beżu, który także wpłynął na zakres percepcji obrazu.

RYSunEK JAKO EKSPERYMENT ARTYSTYCZNY

Rysunek architekta powinien być wolny od monokultury warsztatowej. Pozwala to wykorzystać różne techniki w traktowaniu rysunku jako eksperymentu artystycznego. Podejście to umożliwia większą eksplorację sztuki rysowania i poszukiwanie indywidualnego stylu, nadając jego twórcom cech rozpoznawczych.

Wszystkie te metody i techniki, które pozwalają rozwijać umiejętności oraz eksplorować różnorodne sposoby wyrażania twórczości, są fundamentalne dla kształcenia przyszłych architektów.

Publikacja składa się z dwóch części. W pierwszej autorzy koncentrują się na wytycznych i metodach nauczania rysunku z natury. Tekst zawiera odniesienia do wybranych prac poplenerowych, w których odczytać możemy wykładnie metodyczne. W rozdziale tym w zarysie przedstawiono klasyczne techniki rysunku.

Kolejne treści mają charakter naukowy i teoretyzujący. W rozdziale pt. *Rysunek – narzędzie poznania* zwrócono uwagę na istotę umiejętności rysowania odręcznego w praktyce nie tylko architektonicznej. Skupiono się na historycznych uwarunkowaniach rysunku jako roli poznawczej. Ukazano rolę plastyki znanej z przeszłości, wykorzystywanej przede wszystkim do dokumentacji otaczającej rzeczywistości.

Rozdział kolejny dotyczy współczesnych aspektów rysunku architektonicznego. W rozważaniach analizowana jest jego rola w praktyce zawodowej. W tym miejscu nawiązano do filozoficznych podstaw rysunku oraz ewolucji ich znaczeń. Następnie starano się wykazać rolę plastyki w metodologii projektowania architektury. Sformułowano twierdzenie, że odręczny rysunek architekta jest etapem procesu projektowania. Zatem stanowi ciągłość i kontynuację pracy architekta, jako jedno z narzędzi obserwacji świata oraz analizy przestrzeni.

W ostatniej części zaprezentowano wybrane prace wykonane w roku akademickim 2023/2024 w ramach przedmiotu plener artystyczny.

Niniejsza publikacja jest zatem wstępem do zagadnień plenerowego rysunku odręcznego w naturze. Zawiera podstawowe wytyczne odnośnie do technik rysowania i możliwości wykorzystania ich w przyszłej praktyce architektonicznej. Skrypt jest zapisem rysunkowych doświadczeń studentów w procesie uczenia architektury na jej podstawowym etapie.



Ulica 3 Maja w Supraślu, dr inż. arch. Piotr Łodziński, piórko, 42 × 29,7 cm

RYSUNEK

narzędzie poznania

PIOTR ŁODZIŃSKI

RYSOWAĆ A PISAĆ

Rysunek stanowił pierwotnie, u zarania cywilizacji, jedną z podstawowych form poznania – podobnie jak pismo. O powinowactwie obu czynności świadczy etymologia słowa „rysunek”. Tadeusz J. Żuchowski przybliży zagadnienie następująco:

„U progu epoki klasycznej w języku greckim pisanie, malowanie i rysowanie pojmowano jako jedną czynność, której początkiem był ostro zakończony grafion pozostawiający «obdarzone znaczenie» ślady. Czynność ta nazywana była *graphein*, w odróżnieniu od *karassein*, stosowanego raczej na rycie w twardej materii i wymagającej pokonania jej oporu. Malarstwo i rysunek istniały pod tym samym słowem, co podkreślał m.in. Filostrat. *Graphein* stanowiło źródło dla późniejszych odmian; początkowo oznaczało zarówno pismo – *gramma*, jak i malowanie zwane później już *graphe*

lub *graphiketechnē*. Czasami malarstwo również nazywano *gramma*, potem *zoographema*”¹.

Greckie pojmowanie istoty rysunku wynikało więc poniekąd z narzędzia, którym rysunki sporządzano. Grafion służył zarówno do rysowania, jak i pisania: obydwie czynności polegały na tworzeniu znaczeń za pomocą umiejętnego prowadzenia i zakrzywiania linii. Sens ten wydobyli z kolei Rzymianie, orientując swoje nazewnictwo bardziej na efekt pracy pisarzy i rysowników niż środki, których używali:

„Rzymianie na rysunek początkowo nie mieli osobnego pojęcia, posługiwali się greckim pojęciem *graphis* (Witruwiusz) lub *idos*. Z czasem, wraz z rozbudowaniem sensu terminu *linea*, który początkowo oznaczał sznur mierniczy i ślady po tym sznurze, zaczęto tworzyć słowa, w których pojawiała się *linea* rozumiana jako linia i kreska. Tak powstał, dla współczesnych języków europejskich, logicznie sprzeczny termin *picturalinearis*

¹ T.J. Żuchowski, *Rysunek. Czy wszyscy mówimy o tym samym?*, w: *Disegno – rysunek u źródeł sztuki nowożytnej. Materiały z sesji naukowej w Toruniu, 26–27 X 2000*, red. T.J. Żuchowski, S. Dudzik, Toruń 2001, s. 14.

używany przez Pliniusza. Na samą czynność malowania używano określeń takich, jak: *delineare*, *designare* i *describere*, ale zawsze były one wspomżone przez słowo, czego owa czynność dotyczyła. Sam rysunek zwano najczęściej *imago*, *designatia*, *forma* i *lineamento*, a nawet *species* (w odniesieniu do planu) i *descriptio*. Kompozycję Rzymianie nazywali wieloznacznym pojęciem przejętym z greckiego *schema* lub *lineamentum*².

Związek pisma z rysowaniem występuje również w dziejach etymologii tych pojęć w językach słowiańskich:

Ciekawa jest również droga znaczeń, jaką przeszło słowo pisanie w językach słowiańskich. Nieodparcie nasuwają się tu analogie z procesem, jaki zaszedł w języku greckim w przypadku słów *gramme* lub *graphie*. Pojęcie *pisanie* występuje w swym rdzeniu etymologicznym we wszystkich językach słowiańskich, choć dominuje głównie w językach zachodnich i wschodnich. Początkowo *pisati* znaczyło tyle samo, co robienie znaków o wyraźnie konturowym charakterze (podobnie jak germ. *writan*, grec. *grafein*). Ślady tego przetrwały w rosyjskim *pisal'*, co znaczy również malować i rysować i starosłowiańskim liturgicznym (*sinopisanie* znaczy tyle, co *skiagraphie*, lub łac. *adumbare*, a więc założyć pierwszy szkic, zaciąć obraz). Dawny sens tego słowa przetrwał też u Bałtów; litewskie *piešiu* to ciągnąć linię węglem. Etymologiczna geneza tego słowa kieruje w stronę pojęć oznaczających to, co wyraźnie widoczne i podobające się.

Ten związek między rysowaniem a pisanem, znaczenie rysowania jako „alternatywy” lub raczej „języka równoległego” wobec słowa pisanego utrzymało się w kulturze europejskiej, wrosło w jej podstawy, utrwaliło w doświadczeniu i praktyce twórców, artystów, ludzi kultury, lecz także pisarzy, dziennikarzy. Jak się okazuje nawet po pobieżnym przeglądzie, ów stan rzeczy, eksponujący poznawczy wymiar sztuki rysowania, był wciąż aktualny zarówno w XIX, jak i XX wieku. Przytoczmy kilka przykładów.

RYSUNEK W NAUCE

Zanim pod koniec XIX wieku fotografia upowszechniła się jako stosunkowo łatwo dostępna i dokładna metoda rejestrowania obrazu rzeczywistości, podstawowym narzędziem przedstawiania otaczającego świata, zapisu ginących śladów przeszłości był rysunek. Tym samym stanowił on także ważne medium wiedzy, formę zapisu danych i narzędzie edukacji.

Żadna bodaj europejska ekspedycja naukowa w dalekie kraje w wiekach XVIII, XIX, a także wcześniejszych nie mogła obyć się bez profesjonalnego rysownika, który dokumentowałby dokonywane odkrycia. Z uwagi na profil ówczesnego wykształcenia geograf-podróżnik często był zarazem świetnym rysownikiem, potrafiącym odwzorować galapagoskiego żółwia, oddać architekturę siedzib plemiennych, ale też nakreślić mapę badanych stron. Tak również było w przypadku ekspedycji Alexandra von Humboldta, wybitnego geografa

² Ibidem, s. 15.

i pioniera tej dyscypliny, który był nie tylko naukowcem, lecz także utalentowanym i zdolnym rysownikiem w podróży.

Niemiecki przyrodnik Alexander von Humboldt, jeden z najśłynniejszych badaczy swoich czasów (koniec XVIII wieku i pierwsza połowa XIX wieku), podczas swoich ekspedycji posługiwał się często rysunkiem jako narzędziem pomocniczym przy uprawianiu badań. Jego podróże do Ameryki Południowej, które uczyniły go sławnym i uznanym badaczem, przyniosły plon m.in. w postaci dzienników wypełnionych niezliczonymi szczegółowymi ilustracjami. Rysunkowe przedstawienia pokazują badacza natury jako utalentowanego rysownika.

Alexander von Humboldt jako etnolog i kulturoznawca szkicował ludzi, budynki, przedmioty codziennego użytku, a jako botanik i zoolog rysował rośliny i zwierzęta z detalami. Zaprezentował je w swojej książce *Das graphische Gesamtwerk*³.

Kolejnym przykładem jest szwajcarski artysta Karl Bodmer. Podczas ekspedycji do Ameryki (pierwsza połowa XIX wieku), którą kierował książę Maximilian zu Wied-Neuwied, twórca ten wykonywał szkice i akwarele przedstawiające rdzennych mieszkańców Ameryki, krajobrazy, zwierzęta i rośliny. Szczegółowe, pedantyczne rysunki Bodmera⁴ stały się jedną z najważniejszych dokumentacji kultury rdzennych Amerykanów w XIX wieku. Stanowią olbrzymi wkład w historię sztuki, a także źródło do historii kultury amerykańskich autochtonów.

O znaczeniu tej rysunkowej dokumentacji może świadczyć współczesne wykorzystanie jej jako wzorca do przedstawienia Indian w filmie *Tańczący z wilkami*⁵.

Jednym z najciekawszych przykładów wartości poznawczej rysunku w historii ekspedycji, odkryć, badań etc. są dzieje wyprawy wschodniej cesarza Francuzów w początkach XIX wieku. W pewnym sensie można powiedzieć, że rozwój egiptologii, który ostatecznie przyczynił się do gigantycznego przyrostu wiedzy o starożytności, łącznie z odszyfrowaniem hieroglifów, miał początek w zapędach militarnych Napoleona oraz pasji rysowniczej barona Dominique'a Vivanta Denona.

Denon był francuskim arystokratą, rysownikiem, a także pisarzem, który utracił majątek w wyniku rewolucji francuskiej, lecz później zyskał przychyłność Napoleona. Wódz wziął go na swoją wyprawę do Egiptu, która prócz militarnego miała także charakter naukowy. Sztab uczonych podążał wraz z wojskiem, aby Francja mogła wzbogacić swoje muzea i opracowania o krainach Wschodu, co wówczas było częścią ambicji państw aspirujących do miana imperium.

Zadaniem Vivanta Denona było przede wszystkim utrwalanie widoków egipskich poprzez rysunki – z braku innych w tym czasie możliwości rejestrowania zjawisk niż właśnie pismo i rysunek.

³ A. von Humboldt, *Das graphische Gesamtwerk*, red. O. Lubrich, Darmstadt 2014.

⁴ K. Bodmer, *A Swiss Artist in Amerika 1809–1893 / Ein Schweizer Künstler in Amerika*, Nordamerika Native Museum Zürich, 2009.

⁵ O inspiracji dziełem Bodmera w przypadku reżysera Kevina Costnera, lecz także pisarza Karola Maya, zob. C.H. Krinsky, *Karl May's Western Novels and Aspects of Their Continuing Influence*, „American Indian Culture and Research Journal” 1999, vol. 23, no. 2, s. 53–72.

Ponieważ Napoleon poniósł w Egipcie militarną klęskę, w 1801 roku Francja musiała oddać Anglii wszystkie zdobyte przez Bonapartego egipskie zabytki. Był to wielki cios dla owo-
ców pracy naukowej⁶. Okazało się wówczas, że szkice Denona stały się podstawowym źródłem do badań nad Egiptem. Sprzy-
jała temu cecha warsztatu rysownika, którego wykształcenie w tym zakresie było nie tyle wykształceniem artysty, ile rzemieś-
nika – Denon rysował realistycznie, stosował rzuty perspekty-
wiczne, przykładając ogromną wagę do detalu. Zarejestrował z wielką precyzją nawet te zjawiska, których kształt miał znacze-
nie, np. hieroglify. Dzięki temu udało mu się utrwalić niejedno-
krotnie zabytki i świadectwa, które uległy później zniszczeniu:

„Tak wśród niezliczonych przygód pochód trwa aż do Assu-
anu, do pierwszej katarakty Nilu. W Elefantynie Denon rysuje pełną tajemniczego uroku, otoczoną kolumnami kryptę gro-
bową faraona Amenhotepa (Amenophisa) III. Jego znakomity rysunek jest jedyną wiadomością o tym grobowcu, który w 1822 roku został rozebrany. A gdy kolumna wojsk francu-
skich wyrusza w drogę powrotną, odnosi zwycięstwo pod Sedimanem i Murad zostaje pobity na głowę, baron Domi-
nique Vivant Denon wiezie do Francji niezliczone rysunki, zdobycz znacznie cenniejszą niż łupy żołnierzy. Mimo że widok tych obcych światów oddziaływał potężnie na jego wyobraźnię artystyczną, dokładność rysunków nigdy na tym nie ucierpiała. Trzymał się owego, tak pożytecznego również dla nauki, realizmu dawnych rytowników, którzy nie pomijali żadnego szczegółu, nic nie wiedzieli ani o impresjonizmie,

ani o ekspresjonizmie, godzili się z tym, że nazywano ich «rzemieślnikami», i bynajmniej nie uważali tego za degrada-
cję. Dzięki temu realistycznemu ujęciu rysunki Denona stały się nieocenionym materiałem dla uczonych, dla ich badań, porównań. One też głównie stanowiły materiał, na podstawie którego powstało dzieło, które zapoczątkowało egiptologię: *Description de l’Egypte*”⁷.

Denonem kierował przede wszystkim zapał rysowniczy, jego szkice były wyrazem fascynacji Egiptem. Stworzył ogromną ich liczbę, często nakreślał je w wielkim pośpiechu, nie bacząc na ruchy wojsk, militarny priorytet wyprawy. Można powiedzieć, że poprzez rysowanie próbował poznać to, czego nie pojmował, a co było przedmiotem jego najwyższej fascynacji. Nieraz za pośrednictwem „spojrzenia rysownika” udało mu się przeniknąć naturę zjawisk, których, jako czło-
wiek niezwiązany z archeologią czy egiptologią, nie miał prawa pojmować. Tak oto Ceram pisze o jego interpretacji hieroglifów: „Chociaż laik, okiem nawykłym do szybkiego chwytania sedna rzeczy odróżnia natychmiast trzy rodzaje napisów, które trafnie rozpoznaje jako należące do trzech różnych epok: hieroglify wklęsłe, lekko wypukłe oraz wydrą-
żone *en creux*”⁸. Sztuka rysunku w tym przypadku poświad-
czyła zarówno swoje znaczenie dla świata nauki, jak i – w aspekcie poznawczym – samego rysownika.

Ciekawy przykład stanowi twórczość Zygmunta Glogera, pol-
skiego historyka, podróżnika i archeologa. Twórca ten często

⁶ C.W. Ceram, *Bogowie, groby i uczeni. Powieść o archeologii*, tłum. J. Nowacki, Warszawa 1974, s. 92.

⁷ Ibidem, s. 91–92.

⁸ Ibidem, s. 91.

podróżował po ziemiach dawnej Polski, wszędzie doszukując się śladów minionego polskiego życia, obyczajów i tradycji. Gloger miał w zwyczaju odrysowywać szczególnie interesujące go przedmioty lub budynki. Rysunki te wykorzystywał następnie w swoich ogromnych pionierskich opracowaniach, takich jak *Encyklopedia staropolska ilustrowana*⁹ czy też *Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce*¹⁰. *Encyklopedia staropolska*, będąca przez długi czas podstawowym opracowaniem dotyczącym kultury dawnej Rzeczypospolitej, została zilustrowana przez autora wyłącznie niemal na podstawie obserwacji dokonanych podczas podróży lub też zebranych wówczas przedmiotów¹¹. Prace te, a także wiele innych, nie powstałyby, gdyby nie gruntowne wykształcenie Zygmunta Glogera w zakresie rysunku.

RYСУNEK Z NATURY

Rysując z natury, często musimy zatrzymać się na dłużej i dokładnie przyrzeć się rysowanej przestrzeni. To wnikliwe spojrzenie pozwala nam zauważyć subtelności, które mogłyby umknąć podczas fotografowania. Dzięki temu rysunkowy zapis miejsca pozwala lepiej rozumieć i zapamiętać to, co obserwujemy. Na przykład, wykonując fotografię obiektu architektonicznego, poświęcamy obserwacji mniej czasu niż

podczas zapisu w formie rysunku. Fotografia precyzyjnie rejestruje rzeczywistość, ale czy pozwala nam naprawdę poznać i zrozumieć formę architektoniczną, geometrię budynku? Rysunek wykonywany z natury w pewnym sensie odwraca pierwotny proces projektowania. Jak pisze Maria Misiągiewicz: „Zaangażowanie i nawet najbardziej wnikliwa obserwacja natury nie pozwala jednakże dotrzeć do tych informacji, jakich może dostarczyć rysunek – umożliwiając głębokie widzenie architektury. Tym razem rysowany obraz stworzony przez architekta staje się niezastąpionym przewodnikiem w poznawaniu budowli na drodze: realizacja – rysunek – idea, a więc w kierunku odwrotnym, niż to występuje w projektowaniu”¹².

Rysunek z natury to nie tylko zapis obserwacji, lecz także trwały ślad naszej uwagi i zaangażowania. Stanowi on wartościowy zbiór inspiracji, do którego możemy wracać, czerpiąc z niego pomysły i motywację potrzebną w twórczości architektonicznej.

Miroslaw Orzechowski wskazuje rysunek jako metodę badania przestrzeni. Pisze: „Rysunek jest ważny jako czynność będąca istotnym składnikiem procesu percepcji przestrzeni, interpretacji spostrzeżeń przez władze umysłowe i powstających w ich rezultacie twórczości”¹³.

⁹ Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. 1–4, Warszawa 1900–1903, passim.

¹⁰ Idem, *Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce*, t. 1–2, Warszawa 1907–1909, passim.

¹¹ Zob. na ten temat: T. Komorowska, *Gloger. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1985.

¹² M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 2003, s. 79.

¹³ M. Orzechowski, *Rysunek – zmysł architektury*, Warszawa 2014, s. 131.

W tym ujęciu rysowanie z natury stanowi dla nas sposób do zgłębiania rzeczywistości. Zapis rysunkowy przestrzeni, architektury czy pejzażu z natury staje się narzędziem w kształtowaniu wrażliwości na kompozycję, kadrowanie, proporcje, światłocień, kontrasty, plany. Te umiejętności są kluczowe dla pełniejszego poznania i zrozumienia realnego świata przestrzeni. Dzięki systematycznym ćwiczeniom rysunkowym można doskonalić zdolność obserwacji, analizowania i odwzorowywania otaczającej nas rzeczywistości. Takie działania nie tylko rozwijają techniczne umiejętności artystyczne, lecz także pogłębiają estetyczne doświadczenia i pomagają w tworzeniu bardziej świadomych zapisów idei projektowych.

Uchwycenie rzeczywistości poprzez rysunek na płaszczyźnie często niesie ze sobą wielką intensywność przeżycia estetycznego, a także liczne próby jego zapisu. Taki zapis ma szansę stać się sztuką samą w sobie, jeśli towarzyszy mu odpowiedni warsztat artystyczny. Biegłość w rysunku będzie decydować o jakości dzieła. Choć nie zawsze udaje się osiągnąć zamierzony efekt, warto próbować.

Słowa Herberta na temat sztuki rysowniczej to być może najlepsze podsumowanie niniejszych rozważań o poznawczych właściwościach rysunku. Okazuje się bowiem, że ten znakomity poeta i pisarz odbierał rysunek jako najlepsze przygotowanie do tworzenia literatury. Zwracał ponadto uwagę na te zalety tworzenia odręcznego szkicu, których nie mogła oferować w zakresie poznawczym nawet najdokładniejsza fotografia. Po raz kolejny rysunek jawi się w wypowiedzi

artysty jako sztuka poznania i interpretacji rzeczywistości w najgłębszym, najbardziej złożonym sensie:

„Moje przygotowania do książki to przede wszystkim rysunki. Nie robię zdjęć, uprościłbym przez to mój kontakt z przedmiotem. A jeżeli sobie obrysuję na przykład jakąś rzeźbę renesansową, to jak gdybym wdał się w ten sam rytm artystyczny, który kreował to dzieło. Zawsze rysuję z rzeczywistości, nigdy nie jest to kompozycja niezależna od impulsów płynących ze świata”¹⁴.

Herberta w szczególnym stopniu interesował nie tyle sam przedmiot szkicu czy rysunku, ile przemiany punktu widzenia artysty. Punkt widzenia, oryginalność spojrzenia, sposób rozumienia świata, czyli pierwiastek ludzkiej duchowości w wytwarzanych przez człowieka rzeczach.

1. Baranowa A., *Rysunki Herberta. Wystawa z pułapką*, „Nowa Dekada Krakowska” 2015, nr 6, s. 192–195.
2. Ceram C.W., *Bogowie, groby i uczeni. Powieść o archeologii*, tłum. J. Nowacki, Warszawa 1974.
3. Humboldt von A., *Das graphische Gesamtwerk*, red. O. Lubrich, Darmstadt 2014.
4. Misiągiewicz M., *O prezentacji idei architektonicznej*, Politechnika Krakowska, Kraków 2003.
5. Orzechowski M., *Rysunek – zmysł architektury*, Warszawa 2014.
6. Żuchowski T.J., *Rysunek. Czy wszyscy mówimy o tym samym?*, w: *Disegno – rysunek u źródeł sztuki nowożytnej. Materiały z sesji naukowej w Toruniu, 26–27 X 2000*, red. T.J. Żuchowski, S. Dudzik, Toruń 2001, s. 13–32.

¹⁴ Z. Herbert, cyt. za: A. Baranowa, *Rysunki Herberta. Wystawa z pułapką*, „Nowa Dekada Krakowska” 2015, nr 6, s. 193–194.

RYSUNKI ARCHITEKTURY – archiwum architekta

SŁAWOMIR WOJTKIEWICZ

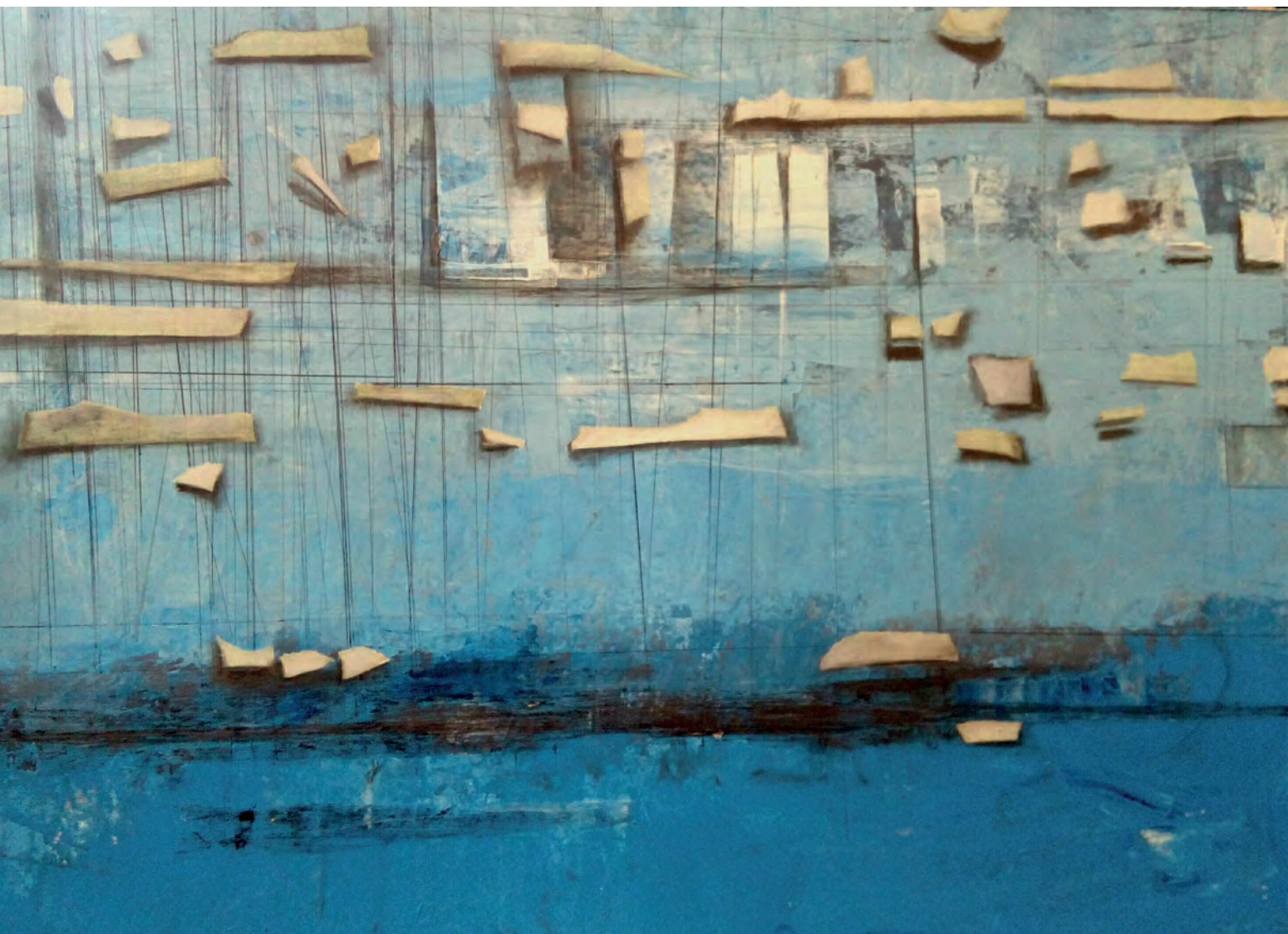
Architektura żyje pięć razy. Najpierw zapis myśli architekta przelewany jest na papier w postaci szkicu. Na tym etapie powstają na pozór niemające wartości realizacji kreski, plamy, które są poszukiwaniem właściwej formy. Na papierze następuje niezwykle intrygująca praca, gdzie zapis wyobrażeń jest nieustannie koordynowany dłonią z narzędziem kreślącym kształt. Rysunek nie ma dokładnego wymiaru i skali, ale dzięki temu zapis informacji dotyczy samej istoty – morfologii architektury. To tutaj poszukiwany jest sens idei projektu i przekazywany na dalszym etapie proces budowania „genetycznej składni” jako budowli.

Kolejny etap powstawania architektury następuje w przestrzeni wirtualnej. Cyfryzacja narzędzi pracy jest szczególnie obecna w twórczości dzisiejszego architekta. Komputerowe programy CAD, BIM, 3D przeprowadzą dokładne obmierzenia, a systemy jakościowe i ilościowe pomogą opracować harmonię, funkcje, technologie, formy. Przestrzeń wirtualna przeobraża szkic w architekturę falsyfikowaną – podlegającą testowaniu, wreszcie osiągającą pożądany efekt. Jej sens jest badawczy – pozwala ocenić i wyłapać wszelkie niedostatki projektu,

uszczegółowić „idiom”, jakim jest szkic. To także w przestrzeni wirtualnej we współczesnej architekturze powstaje zapis techniczny projektu. Architektura jako dokumentacja techniczna jest instrukcją zmierzającą do realizacji. Natomiast w przestrzeni rzeczywistej stanowi znak komunikacji, wpisuje się w tę przestrzeń, zmienia ją, nadaje jej identyfikację. W procesie życia architektura odgrywa rolę łącznika socjologiczno-historycznej składni danej społeczności, danego miejsca, decyduje o kulturowym kodzie przestrzeni.

Co ostatecznie dzieje się z rysunkami architektury? Jaką funkcję w procesie życia architektury pełnią i gdzie trafiają po urzeczywistnieniu się w przestrzeni? Czy zawsze stają się częścią prywatnego archiwum architekta? Czy osiągają status sztuki, którą należy pokazywać, która stać się powinna częścią dostępnej publicznie ekspozycji?

Fascynacja autora artykułu rysunkiem architektonicznym, przedstawiającym architekturę i jej problematykę, wynika z przekonania o roli tego rodzaju wypowiedzi jako podstawy praktyki zawodowej i oddziałującego jej przekazu. Tekst skupi



Przystań – abstrakcyjna interpretacja krajobrazu, dr inż. arch. Sławomir Wojtkiewicz, akryl, 100 × 70 cm

się więc na istocie rysowania architektury oraz metodzie dokumentacji, archiwizacji, komentarzu, wyjaśnieniu, prezentacji idei. Jak pisze Maria Misiągiewicz, „rysunek, prezentując rzecz architektoniczną, umożliwia dostęp do niej, a ów stan charakteryzuje się rodzajem bezpośredniości i natychmiastowości oraz niedowolności – podczas wizualnej nieobecności rzeczy”¹.

Moim celem jest opisanie procesu odnajdywania sensu rysowanej architektury jako formy powstawania idei i architektonicznego idiomu. Rozważania w kierunku odczytywania rysunków jako przekazu myśli architektury pomóc mogą w lepszym rozumieniu budowy dzieła architektury i stojącego za nią postępowania twórczego.

ARTI DEL DIS EGNO

Architektura jako nauka i sztuka zaczyna się od rysunku, który ostatecznie staje się podstawą także dokumentacji architektury rzeczywistej. Rysunek, czyli forma zapisu architektury, jej morfologii i postępowania na etapie realizacji, pozwala nadać jej status sztuki. Architektura rysowana pełni co prawda funkcję służebną wobec tej zbudowanej, ale jest też sposobem myślenia o architekturze².

Myślenie o architekturze w kategoriach sztuki wykształciło się w renesansie, kiedy to artysta rzemieślnik stał się artystą intelektualistą³. Postawy filozoficzne wpłynęły na rangę rysunku architektonicznego także jako zapisu z archiwum pracy architekta artysty. Konsekwencją tego faktu było nowe spojrzenie na relację pomiędzy koncepcją dzieła a jego praktyczną realizacją techniczną. Wielowymiarowy proces powstawania architektury i jej oddźwięku w przestrzeni przełożył się na postrzeganie rysunku architektury. Dotychczasowa rola pomocnicza rysunku w architekturze ewoluowała do pozycji wypowiedzi badawczej, estetycznej, artystycznej, utrzymywanej także po zrealizowaniu dzieła architektury.

W okresie renesansu malarstwo, rzeźba i architektura zostały objęte jednym wspólnym mianem *arti del disegno* – sztuki rysunkowe. Zdecydowało o tym przekonanie, że te trzy dziedziny sztuki łączy *disegno* – rysunek, nazwany przez Vasarię ich „ojcem”. Wyrażenia *disegno* użył Cennino Cennini w 1390 roku, kiedy pisał traktat o malarstwie *Il libro dell'arte*, odwoływał się do niego również Leone Battista Alberti w traktacie o architekturze⁴. Pojęcie *disegno* stało się kluczowym terminem w renesansowym rozumieniu architektury jako wielopłaszczyznowego procesu projektowania, budowania i archiwizacji budowli. Do dziś w języku włoskim słowo *disegno* oznacza nie tyle rysunek, ile zamiar, projekt⁵. Taka definicja rysunku architektonicznego predestynuje go

¹ M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 2003, s. 3.

² Ibidem, s. 43.

³ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2012, s. 261.

⁴ Idem, *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Warszawa 1966, s. 61.

⁵ E. Colabella, *Generative Artist Behind Machine*, GA2014, Proceeding of XVII Generative Art Conference, Mediolan 2014, s. 108–120.

do roli obrazu, w którym artysta, jak pisze Misiągiewicz, „pokazuje istniejący świat form oraz formy tworzone”⁶. Działanie rysunkowe, już nie w pojęciu naśladowczej reprezentacji rzeczywistości, staje się głównym analitycznym etapem w procesie formułowania projektu. W takim znaczeniu rysowana architektura stanowić ma twórczy element sztuki funkcjonujący wspólnie z architekturą już zbudowaną i zupełnie autonomicznie poza nią.

Analizując dzieła osobowości uprawiających tę dziedzinę sztuki w drugiej połowie XX i na początku XXI wieku, łatwo można odnaleźć zaskakujące wręcz archiwa idei architektury w formie rysunku, obrazu, makiety. Zapis w postaci archiwalnych rysunków procesów twórczych kanonicznych twórców współczesnej architektury znajduje także dziś interesujące tło badawcze, ukazując wartość artystyczną dzieł i stojących za nimi projektantów.

MORPHOPEDIA

Założona przez architekta Thoma Mayne’a, laureata nagrody Pritzкера, pracownia Morphosis jest wybitnym przykładem szczególnej wagi przywiązywanej do dokumentacji procesu twórczego. Budynki autorstwa tej grupy są dzisiaj sztandarami przykładami architektury generatywnej i parametrycznej. Złożoność wielokryterialnego rozumienia architektury identyfikuje nurt globalny w projektowaniu, wpisując

się jednocześnie w charakterystyczną amerykańską szkołę architektury współczesnej. W większości amerykańskich miast miejsca kreowane architekturą Morphosis osiągają szczególny status, czyniąc ją eminentną w procesach percepcji przestrzeni. Obiekty takie jak Cooper Union, Perot Museum of Nature and Science, Wayne Lyman Morse United States Courthouse to tylko nieliczne ważne we współczesnej architekturze przestrzenie wpływające na rozwój myśli o tej dziedzinie sztuki, będące projektami Morphosis.

Sama architektura jako budynek milczy. Owszem: oddziałuje skalą, formą, przestrzenią, funkcją, ale cała reszta pozostaje niedopowiedziana, często zwyktemu przechodniowi nieznaną jest jej twórca. W tym kontekście archiwum realizacji Thoma Mayne’a ma znaczenie szczególne. Architekt przywiązuje dużą wagę do zapisu struktury morficznej projektu. Każda z prac jest doskonale opisana i opowiedziana od pierwszego szkicu przez symulacje komputerowe oraz warianty generatywne projektu aż po zapis samego etapu budowania. W efekcie budynek otrzymuje bardzo szerokie tło swego istnienia. Dokumentacja procesu projektowania oddaje atmosferę twórczości Mayne’a. To bardzo interesujące doświadczenie otrzymało swoje miejsce w postaci portalu Morphopedia⁷, gdzie w kolejności alfabetycznej opisany jest każdy obiekt architektów i wszelkie fazy jego powstawania. Morphopedia to wysokiej rozdzielczości prywatne archiwum-portfolio Morphosis (rys. 1, 2).

⁶ M. Misiągiewicz, *O prezentacji...*, s. 45.

⁷ T. Mayne, *Architecture*, <http://www.morphopedia.com> (18.09.2024).

SZKICE „PIERWSZEJ ARCHITEKTURY”

W podobnym tonie wypowiada się sztuka architektoniczna zmarłej niedawno brytyjskiej architektki Zahy Hadid. Jej twórczość rysunkowa oraz malarska była zapowiedzią architektury. Trzeba pamiętać, iż w latach 80. XX wieku, kiedy działalność architektoniczna Zahy Hadid nie wychodziła poza eksperymenty i kalki projektów bez realizacji, twórczość plastyczna stanowiła ważne credo doskonalenia warsztatu i konsekwentnej drogi do praktyki. Hadid na każdym kroku podkreślała swój związek ideowy ze sztuką radzieckiego konstruktivismu. Wielokrotnie powoływała się na działalność plastyczną Malewicza, Tatlina czy Rodczenki i w takim wymiarze szczególnie czytane są jej projekty z lat 80. i 90. XX wieku. Szkic jako abstrakcyjny zapis materii i w tym przypadku wpisuje się w kod projektowania architektury.

Szczególnym wydarzeniem w omawianym kontekście była wystawa rysunków i obrazów pochodzących z prywatnego archiwum Hadid, zorganizowana w Serpentine Sackler Gallery w Londynie w lutym 2017 roku, będąca w istocie także hołdem dla przedwcześnie zmarłej architektki⁸. Wystawa koncentruje się nie tyle na jej architekturze, ile właśnie na możliwości jej archiwizacji, na zapisie idei architektury Zahy Hadid w postaci obrazu, szkicu, projektu. Znane są jej rysunki i obrazy, natomiast prywatne notesy ze szkicami projektów są ewenementem w praktyce upubliczniania twórczości architektki i pierwszy raz zostały pokazane

w formie wystawy. Jak pisze sama autorka: „Zawsze interesowałam się koncepcją fragmentacji, ideą abstrakcji i eksplozji dekonstrukcji. Moja praca najpierw związana była z wczesną rosyjską awangardą. W szczególności z twórczością Kazimierza Malewicza – był dla mnie inspiracją jako przedstawiciel modernistycznej, awangardowej interakcji pomiędzy sztuką a projektem. Malewicz odkrył abstrakcję jako eksperymentalną zasadę, która może napędzać kreatywne procesy będące poprzednio nieznanym poziomem inwencji w projektowaniu. To abstrakcyjne planowanie dzieła pozwoliło na znacznie większą kreatywność”⁹.

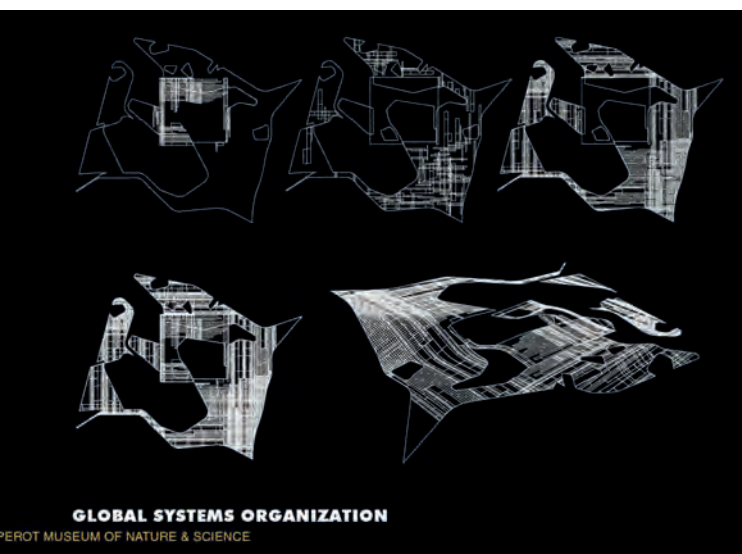
Wystawa pokazuje twórczość plastyczną Zahy Hadid w latach 1950–2017, co jest szczególnie cenne, gdyż architektka rzadko kiedy pokazywała ten etap doświadczenia artystycznego, koncentrując się głównie na samej architekturze. Na ścianach galerii zaprezentowano obrazy akrylowe będące abstrakcyjnymi komentarzami do wielu jej prac projektowych oraz kaligraficzne rysunki projektowanych przez nią budynków. Największe zainteresowanie budzą jednak osobiste notatniki rysunkowe. Są to notesy wypełnione szkicami, zapisami myśli architekta o „pierwszej architekturze” – świadectwem złożonych poszukiwań sensu, zależności i relacji projektowanych w danym okresie obiektów. Hadid jest dzisiaj rozpoznawalną personą w świecie architektury. Należy jednak pamiętać, że jej pierwszy obiekt powstał dopiero w roku 1993. Był to budynek straży pożarnej w Niemczech. Do tego czasu głównymi formami wypowiedzi artystki były rysunek, szkic, dokumentacja – z rzadka publikowane. Do 1993 roku

⁸ Serpentine Sackler Gallery, *Zaha Hadid – early painting and drawings*, <http://www.serpentinegalleries.org> (18.07.2017).

⁹ Z. Hadid, *Zaha Hadid on Kazimir Malevich – Secret Knowledge*, 20.11.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=y33DucQvw> (18.09.2024).



Rys. 1. Morphosis, zapis powstawania projektu Perot Museum of Nature and Science w Dallas, USA. Źródło: Morphosis.com



Rys. 2. Morphosis, Perot Museum of Nature and Science w Dallas, USA. Źródło: Morphosis.com

Hadid wykonała szereg projektów, które nie znalazły możliwości realizacji. Paradoksalnie jednak z lat 1970–1990 pochodzi najbardziej wartościowa część wystawy, prezentująca prywatne bogate archiwum obrazów i rysunków. Co ciekawe, przestrzeń wystawiennicza Serpentine Sackler Gallery była w 2013 roku przebudowana według projektu architektki.

Rysunek i malarstwo okazują się fundamentem praktyki architektonicznej Hadid. Rysunek i kaligrafia były dla niej, podobnie zresztą jak są dla Morphosis, metodą wizualizacji pomysłów. Nieobecny na co dzień w procesie życia budynku rysunek okazuje się odgrywać ważną rolę jako materiał poznawczy w procesach badawczych architektury. Malarstwo Hadid jest narzędziem projektowym, a abstrakcyjne traktowanie materii formą dochodzenia do kształtu architektury i wiązania jej z otoczeniem. Z dzisiejszej perspektywy notesy wypełnione rysunkami oraz malarskie wariacje na temat architektury pozwalają rozwikłać niesamowitą wizję architektury, którą Hadid zdeterminowana była realizować. Jest to o tyle cenne spostrzeżenie, że jej bogata spuścizna realizacji architektonicznych opiera się na charakterystycznym osiągnięciu efektu lekkości i nieważkości. W dużej mierze było to możliwe dzięki fascynacji technologią w procesie projektowania, cyfryzacją architektury, jak i samą linią kreski rysunku architektury jako materii abstrakcyjnej, plastycznej, niepoddanej wymogom technologicznym, materiałowym i ekonomicznym. Dzisiaj prywatne archiwum rysunków Hadid posłużyć może do interpretacji jej twórczości architektonicznej. Predyspozycje oraz wykształcenie matematyczne Hadid pozwoliły na tak mocno wyprzedzającą epokę ekspresję jej twórczości. Technologia i innowacje zawsze były kluczowe w praktyce projektowej Zaha Hadid Architects. Wiele obrazów wynika wprost



z potencjału narzędzi cyfrowych i sztuki generatywnej. Podkreśla to również wystawa, na której we współpracy z Google Arts & Culture rysunki Hadid poddano działaniom wirtualnej rzeczywistości, oferując odbiorcom dynamiczny i imponujący wgląd w architektoniczną ideę autorki (rys. 3, 4).

Można by przytoczyć wiele przykładów drugiego życia architektury zaczerpniętych z archiwum twórców. Oprócz opisanej w zarysie twórczości Zahy Hadid czy Thoma Mayne'a podobny ton wypowiedzi architektonicznej podbudowanej archiwizacją obrazu i rysunku osiągają inni czołowi architekci. Wymienić tu można akwarele Stevena Holla, które towarzyszą każdej jego pracy, ekspresyjne grafiki Daniela Libeskinda czy też rysunki Petera Eisenmana. W każdym przypadku rysunek poprzedza materię architektoniczną, będąc nierozdzielnie z nią związany. Wyraz artystyczny, często diametralnie różniący się od realizacji, jest jednak zapisem myśli, idei i rozpoznawalnego kodu projektowanej przestrzeni architektonicznej.

W różnych dziedzinach nauki i sztuki potwierdza się przekonanie, że rysunek jako wizualna forma wypowiedzi unaocznia proces powstawania formy¹⁰. Rysunek w podstawowym znaczeniu odwołuje się do malarstwa i grafiki. W przypadku rzeźby, a zwłaszcza architektury jednoznaczność rysunku nie jest już tak oczywista. Rysunek funkcjonuje tu jakby na drugim planie. Zapowiada architekturę,

a następnie dokumentuje i wspiera proces projektowy. Bo przecież istota architektury tkwi w przestrzennej konfiguracji materii. W teoretycznych wypowiedziach Bruno Zeviego architektura pojawia się jako sztuka kształtowania przestrzeni¹¹. Zbieżne jest to z przekonaniem innych architektów i krytyków, którzy w proponowanych klasyfikacjach umieszczają ją pośród sztuk plastycznych.

Rola architekta spełnia się w modelowaniu materii, idei kształtów i znaczeń architektury określających charakter miejsc. „Nie ma dla człowieka materii bez formy”, podkreśla Juliusz Żórawski, a za następstwo istniejącej w człowieku dążności do odczuwania natury formami uznaje dążenie do nadawania form budowlom¹².

Architektura rysowana stanowi niezastąpioną informację, uzupełniającą bezpośredni odbiór tej sztuki. W przypadku architektury rzadko kiedy istnieje możliwość charakterystyczna dla innych dziedzin artystycznych, w ramach których zrealizowane dzieła artysty oglądamy na indywidualnych wystawach lub w zgromadzonych w oryginalnej postaci zbiorach muzealnych.

Przedstawione w artykule publikacje są wyjęte wprost z prywatnych archiwów ich twórców. Jakkolwiek spełnieniem architektury jest jej realizacja¹³, to dla architektów ważny jest fakt dokumentowania każdego z etapów powstawania dzieła.

¹⁰ M. Misiągiewicz, *O prezentacji...*, s. 55.

¹¹ B. Zevi, *Architecture as Spaces. How to look at Architecture*, New York 1974, s. 37.

¹² J. Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa 1962, s. 21.

¹³ R. Ingarden, *O dziele architektury*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, s. 115–160.



Rys. 3. Z. Hadid, Metropolis, akryl na płótnie, 1988, 548 × 239 cm. Źródło: <https://www.serpentinegalleries.org/> (13.11.2024)

Najpierwsze etapy – utrwalone w postaci szkiców, rysunków, notatek, obrazów, modeli, ostatecznie stają się integralną częścią tejże architektury, choć stanowią element o charakterze archiwalnym, często prywatny i niedostępny. Upublicznione pozwalają jednak spoglądać na istniejącą już architekturę z wielorakiej perspektywy i odkrywać ją na nowo. Stanowią w końcu zapis myśli, która określa wspomniany we wstępie „idiom” – właściwość architektury wybitnej, znaczącej.

Tym samym nasuwa się następujące podsumowanie:

1. Archiwum architekta – architektura rysowana umożliwia morfologiczne widzenie architektury zbudowanej. Tym samym staje się przewodnikiem w jej poznawaniu i badaniu.

2. Architektura poprzez obraz i rysunek twórcy jest drogą do poznawania i rozumienia gramatyki wypowiedzi architektonicznej w postaci niematerialnej i abstrakcyjnej percepcji sztuki architektury rysowanej.

3. Rysunkowa informacja twórców pozwala na wieloaspektowe odczytywanie ich realnych budowli.

4. Architektura istnieje w dwóch światach: zbudowanym i narysowanym, z których każdy podlega autonomicznym prawom, a wielość powiązań i oddziaływań, jakie zachodzą pomiędzy nimi, sugeruje, by traktować je jako całość. Fakt ten pozwala na pogłębione studia dotyczące badań nad budową form architektury jako nauki, sztuki, teorii i praktyki.





Rys. 4. Z. Hadid, notatki i szkice architektki. Źródło: <https://www.serpentinegalleries.org/> (13.11.2024)

1. Colabella E., *Generative Artist Behind Machine*, GA2014, Proceeding of XVII Generative Art Conference, Mediolan 2014, s. 108–120.
2. Hadid Z., *Zaha Hadid on Kazimir Malevich – Secret Knowledge*, 20.11.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=yye33DucQvw> (18.09.2024).
3. Ingarden R., *O dziele architektury*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, s. 115–160.
4. Mayne T., *Architecture*, <http://www.morphopedia.com> (18.09.2024).
5. Misiągiewicz M., *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 2003.

6. Serpentine Sackler Gallery, *Zaha Hadid – early painting and drawings*, <http://www.serpentinegalleries.org> (18.07.2017).
7. Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2012.
8. Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Warszawa 1966.
9. Zevi B., *Architecture as Spaces. How to look at Architecture*, New York 1974.
10. Żórawski J., *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa 1962.

Weronika Bartoszek | Aleksandra Boguska |
Aleksandra Denkiewicz | Alesia Duka | Inka Dziok |
Jakub Kołodko | Dominika Kotyńska | Mateusz
Krasowski | Kamila Kryńska | Gabriela Kuczyńska |
Michalina Kujawa | Gabriela Kwasowska | Kinga
Kuźmicka | Patrycja Litwiejko | Krystian Łopaciuk |
Gabriela Markowska | Adrianna Matuszkiewicz |
Izabela Mikołajewska | Izabela Milewska |
Sebastian Milewski | Tomasz Musiuk | Karolina
Mulewska | Katarzyna Nowak | Jakub Skarżyński |
Gabriela Stańczuk | Dominika Stocka | Aleksandra
Szymaniuk | Mateusz Suszko | Adrian Trafiałek |
Andrei Vusko | Natalia Woronko | Zuzanna Zabora



Rysunki studentów II semestru WA PB



Materiał ilustracyjny zawarty w niniejszym rozdziale stanowi zróżnicowany pod względem jakości i techniki wykonania zestaw prac. Ten celowy zabieg prezentacji pozwala na poznanie i ocenę umiejętności oraz świadomości plastycznej wybranego pokolenia studentów jako przyszłych adeptów architektury. Stanowi to interesującą obserwację ewolucji rysunku architektonicznego, w tym plenerowego, w kontekście zmieniających się czasów. Ta analiza może być punktem wyjścia do pogłębionych badań nad zagadnieniem kształtowania sposobów rozumienia oraz umiejętności tworzenia rysunku z natury. Przeważają prace wykonane ołówkiem, mazakiem, cienkopisem i promarkerem; rzadziej materiałem twórczości jest piórko czy akwarela. Interesujące z punktu widzenia warsztatowego są prace łączące wiele technik.

W prezentowanych poniżej przykładach odnajdujemy tematy przewodnie wynikające z właściwości miejsca pleneru, to jest miejscowości Supraśl – wielokulturowego miasteczka na Podlasiu. Wspomniana tematyka obrazuje: pejzaż, architekturę historyczną, współczesną, detal, architekturę wraz z otoczeniem, zieleń, panoramy. Dodatkowo jest wzmocniona indywidualnym podejściem autorów prac plastycznych do poszczególnych problemów. Autentyczność działań w warunkach plenerowych podkreśla zatem zróżnicowany poziom umiejętności autorskich, zaangażowanie w wykonanie zadania rysunkowego oraz wykorzystanie różnych środków wyrazu artystycznego. Taki stan rzeczy pozwala na ocenę świadomości ich twórców w zakresie kompozycji, konstrukcji brył oraz umiejętności stosowania zasad perspektywy, światłocienia i poczucia przestrzeni.



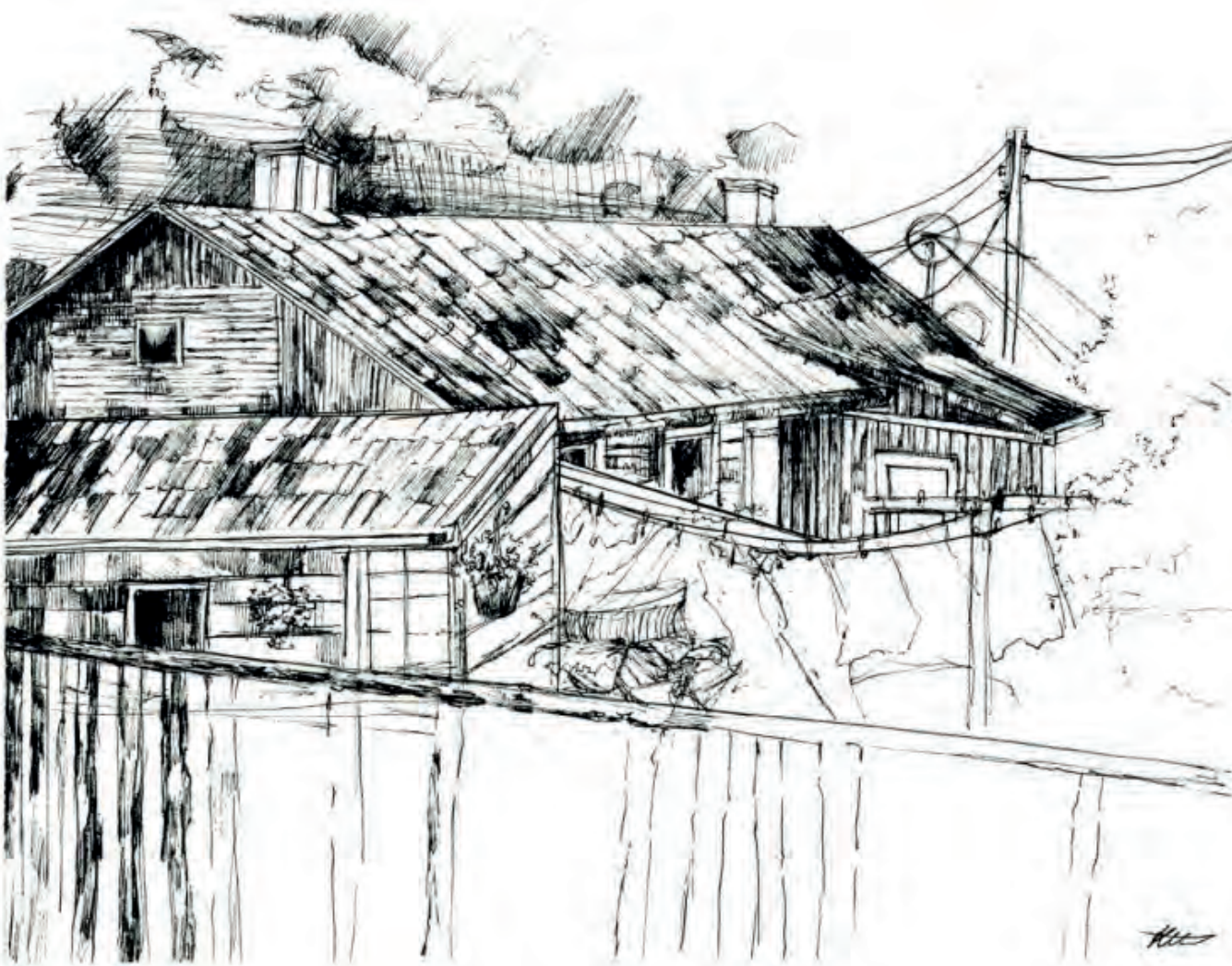


1. Kamila Kryńska, ołówek, kawa, 60 × 29 cm – praca nagrodzona





2. Katarzyna Nowak, cienkopis, akwarela, 28 × 21 cm



3. Katarzyna Nowak, cienkopis, 28 × 21 cm



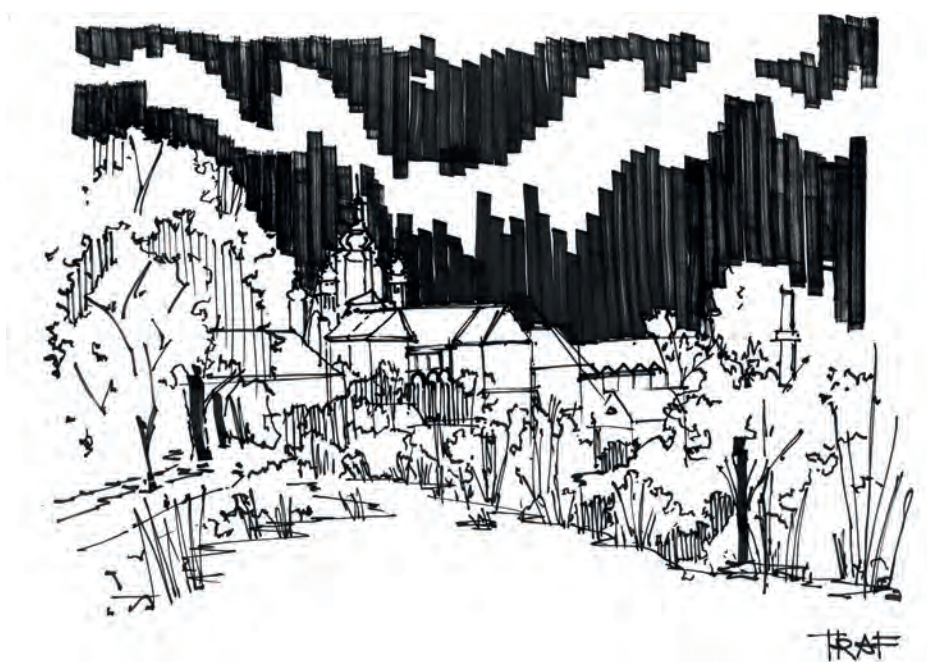
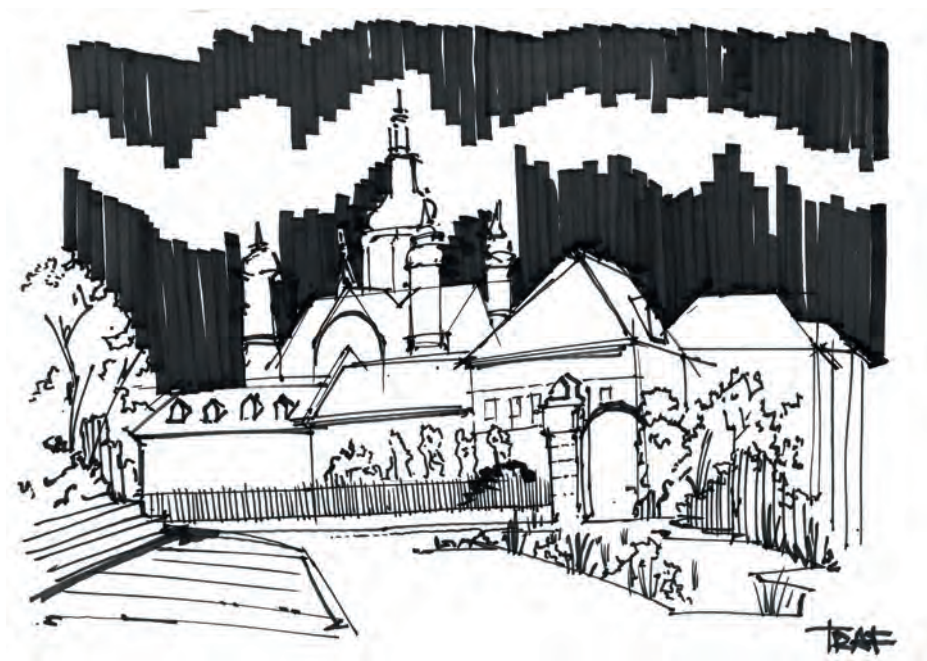
4. Katarzyna Nowak, cienkopis, akwarela, 21 × 29 cm – praca nagrodzona



5. Gabriela Stańczuk, akwarela, 21 × 30 cm



6. Adrian Trafiałek, promarker, 42 × 30 cm



7. Adrian Trafiątek, promarker, 42 × 29,5 cm

8. Adrian Trafiątek, promarker, 42 × 29,5 cm



9. Jakub Kołodko, ołówek, 28 × 20 cm



10. Inka Dziok, ołówek, 21 × 30 cm



11. Inka Dziok, ołówek , 21 × 30 cm



12. Inka Dziok, ołówek, 21 × 30 cm

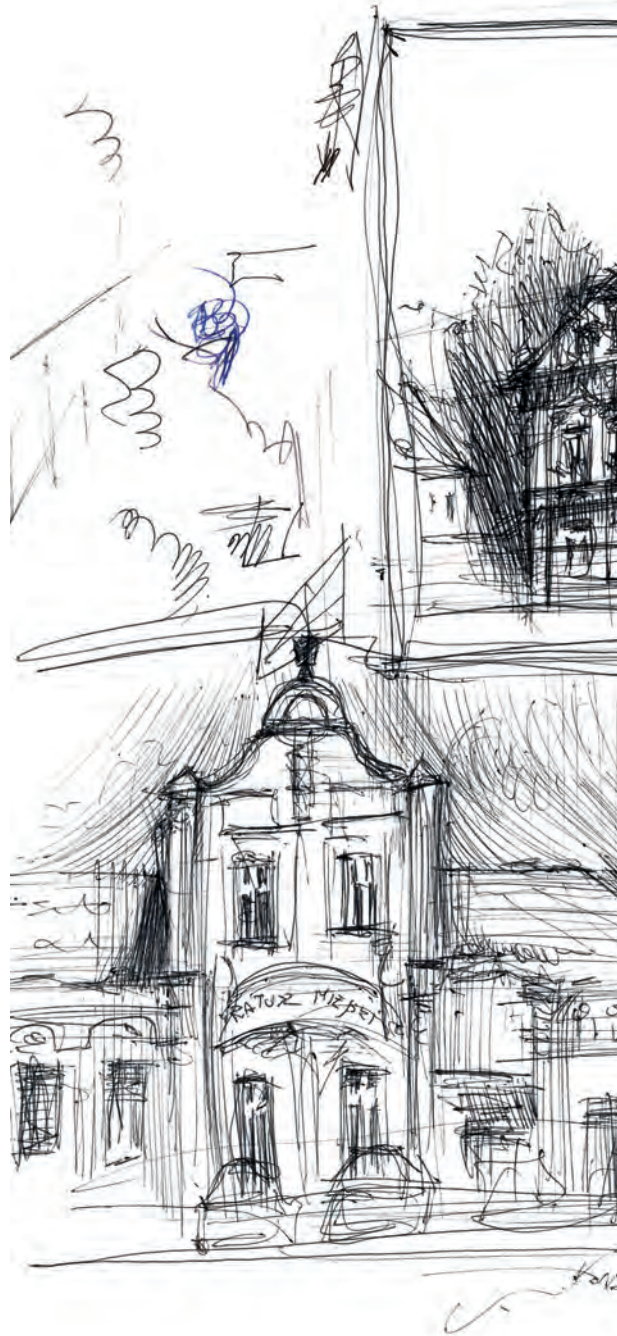


13. Domonika Kotyńska, ołówek, 15 × 15 cm



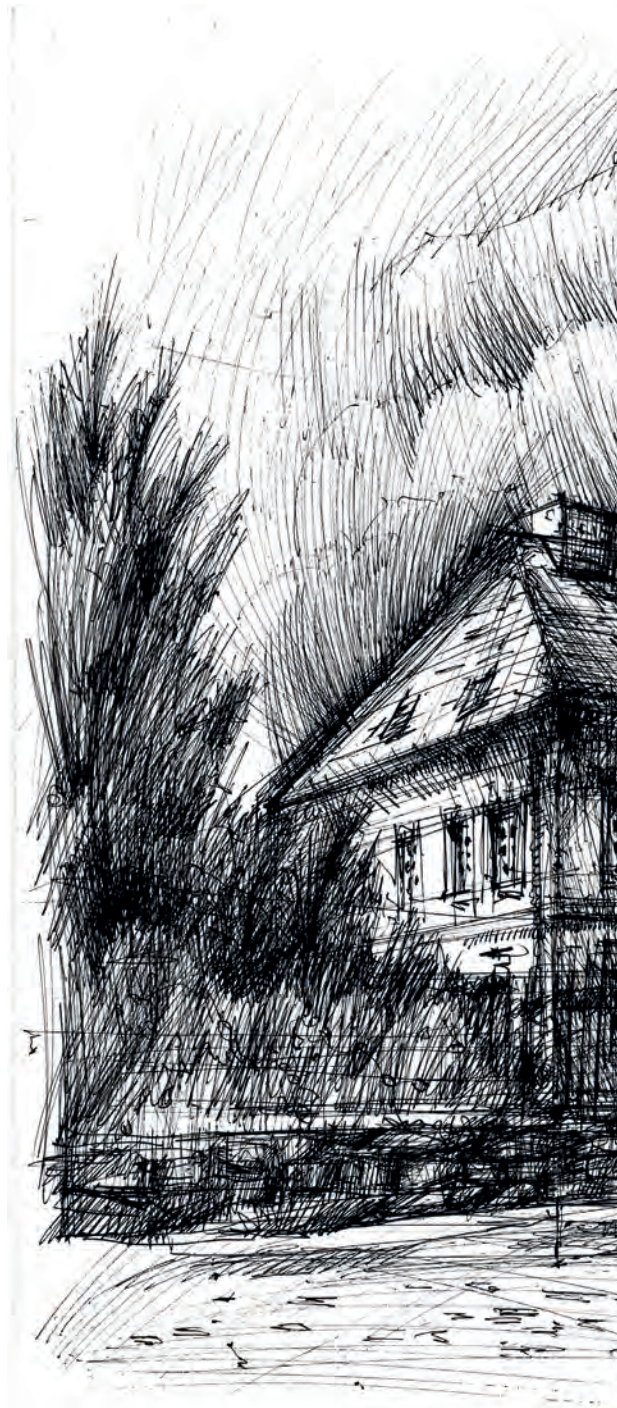
Weronika Bartoszuk

14. Weronika Bartoszuk, ołówek, 21 × 30 cm





15. Jakub Kołodko, cienkopis, 30 × 21 cm – praca nagrodzona





16. Jakub Kołodko, cienkopis, 30 × 21 cm – praca nagrodzona



17. Jakub Kołodko, cienkopis, 21 × 18 cm



18. Jakub Kotodko, cienkopis, 21 × 20 cm



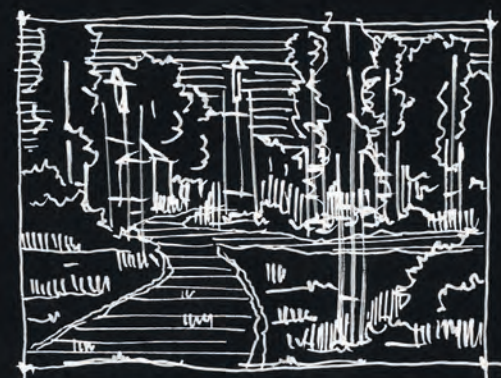
Krzysztof Łopaciuk
7.07.2022

19. Krystian Łopaciuk, piórko, 21 × 29 cm



Gabriela Kwasowska

20. Gabriela Kwasowska, cienkopis, 21 × 30 cm

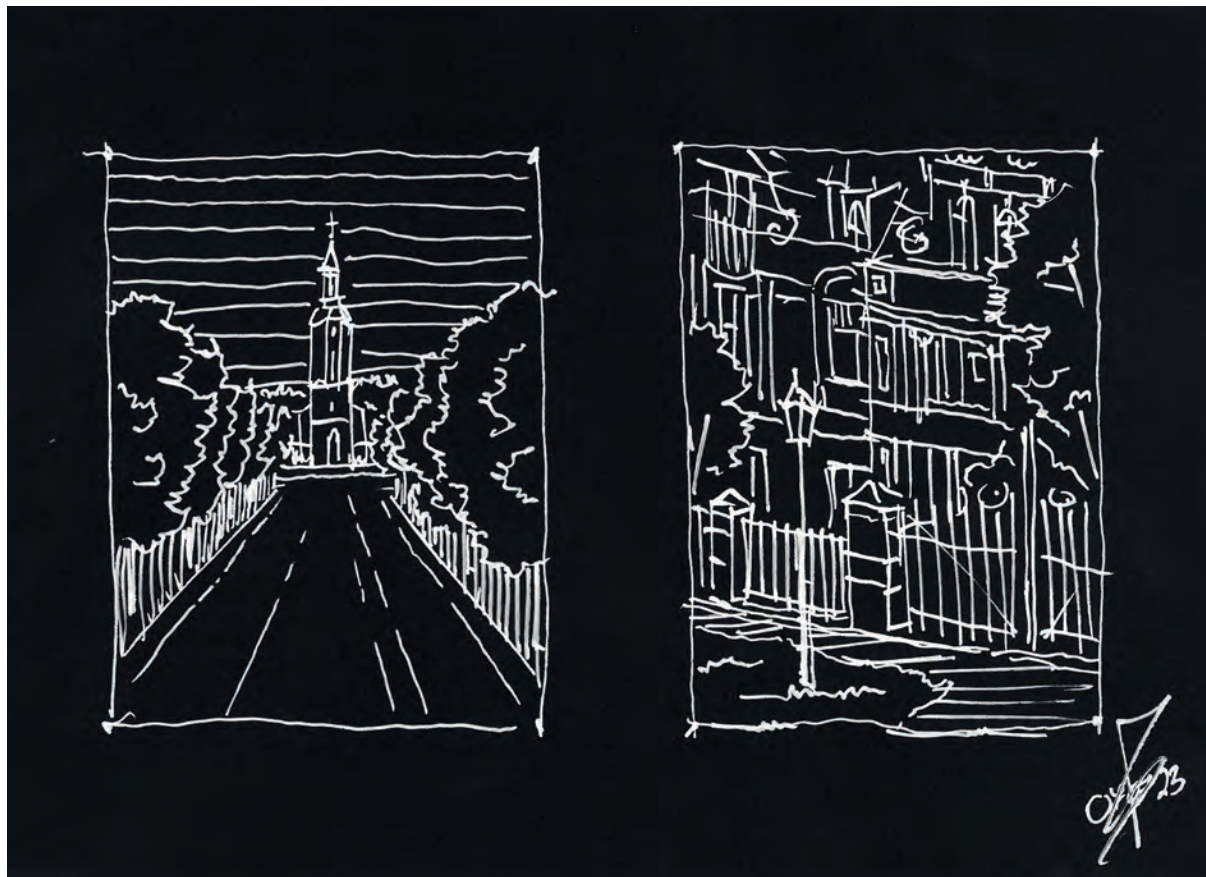


02/12/93

02/12/93

21. Mateusz Suszko, biały flamaster, 14 × 21 cm

22. Mateusz Suszko, biały flamaster, 14 × 21 cm



23. Mateusz Suszko, biały flamaster, 21 × 15 cm



24. Mateusz Suszko, cienkopis, 15 × 21 cm



sen 2 Kinga Kuźmicka 4.04.23

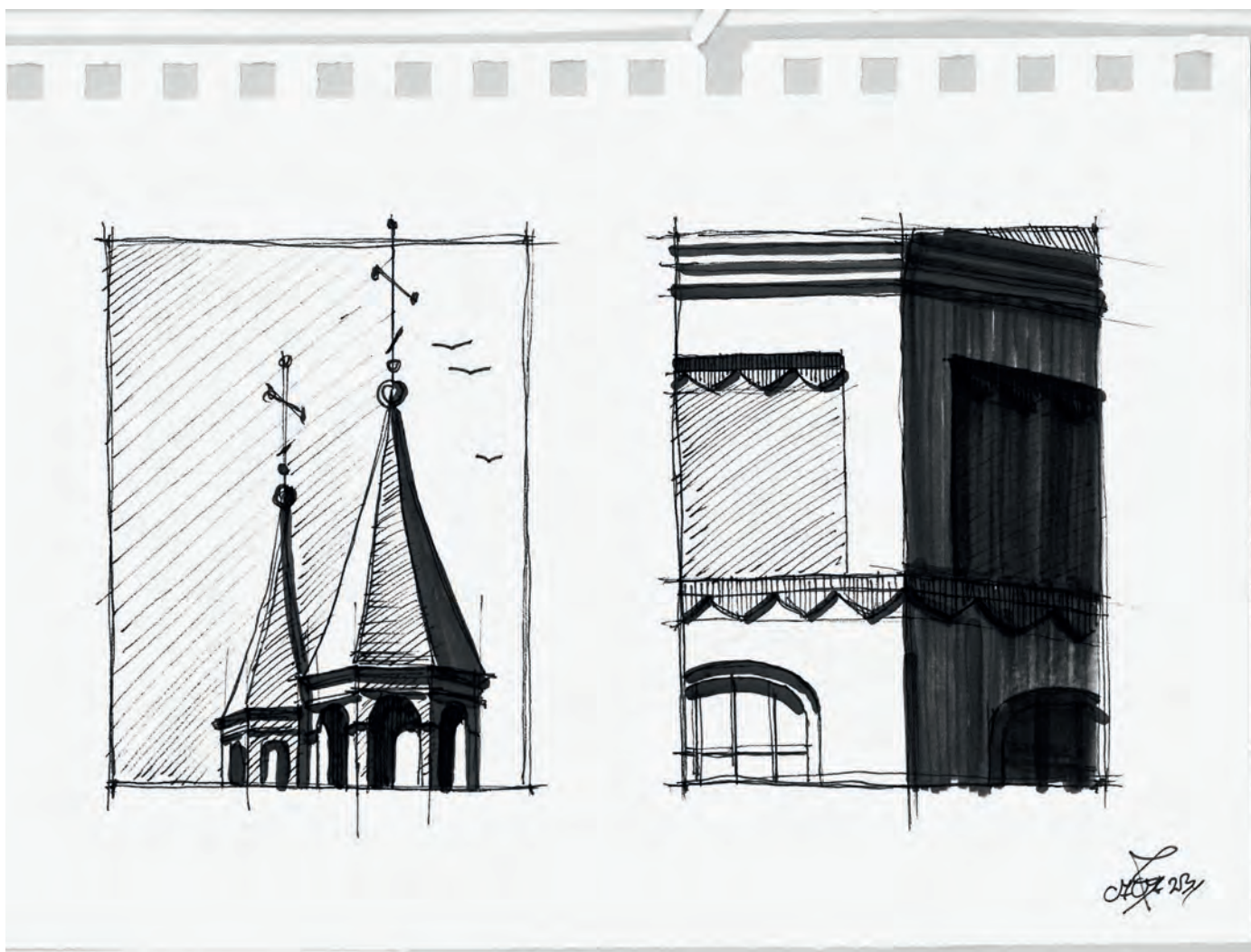
25. Kinga Kuźmicka, cienkopis, 21 × 29 cm





Signature

26. Mateusz Suszko, cienkopis, mazak, 21 × 15 cm





Handwritten signature or initials.

27. Mateusz Suszko, cienkopis, mazak, 21 × 15 cm



28. Adrianna Matuszkiewicz, cienkopis, akwarela, 30 × 42 cm

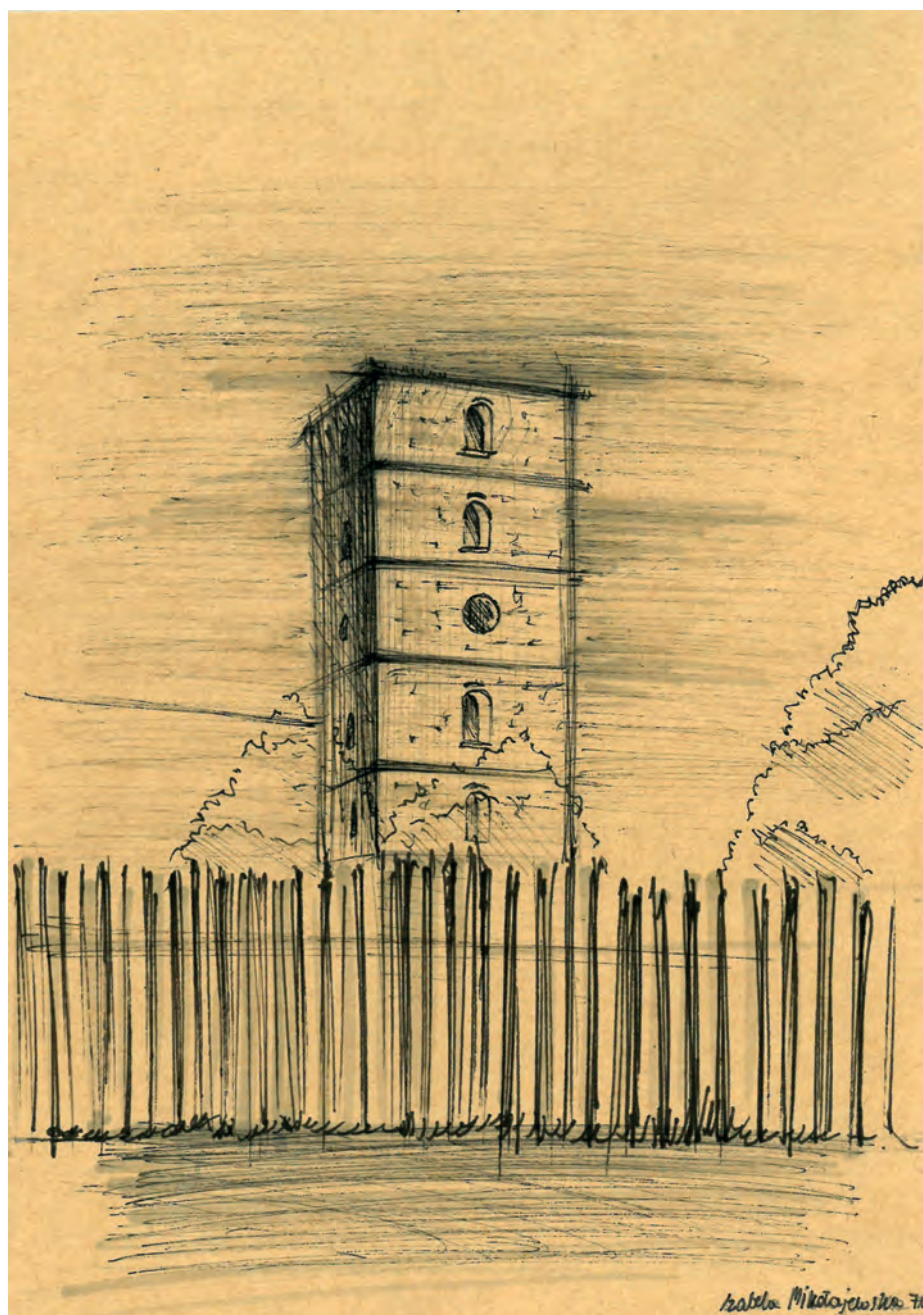


29. Gabriela Kuczyńska, cienkopis, promarker, 30 × 12 cm – praca nagrodzona



04.07.2023r.
Dominika Kotyńska

30. Dominika Kotyńska, cienkopis, 21 × 25 cm



31. Izabela Mikołajewska, ołówek, cienkopis, 15 × 21 cm



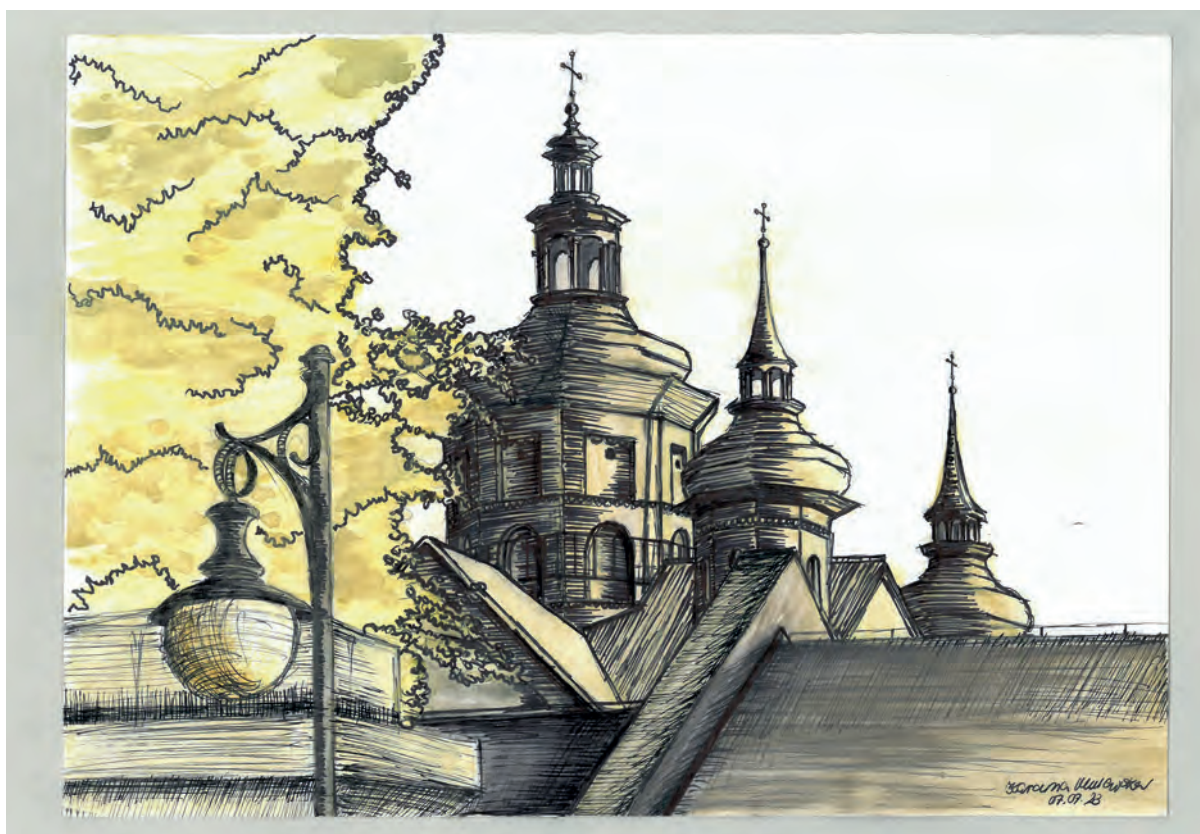
32. Alesia Duka, promarker, długopis, 17,5 × 25 cm



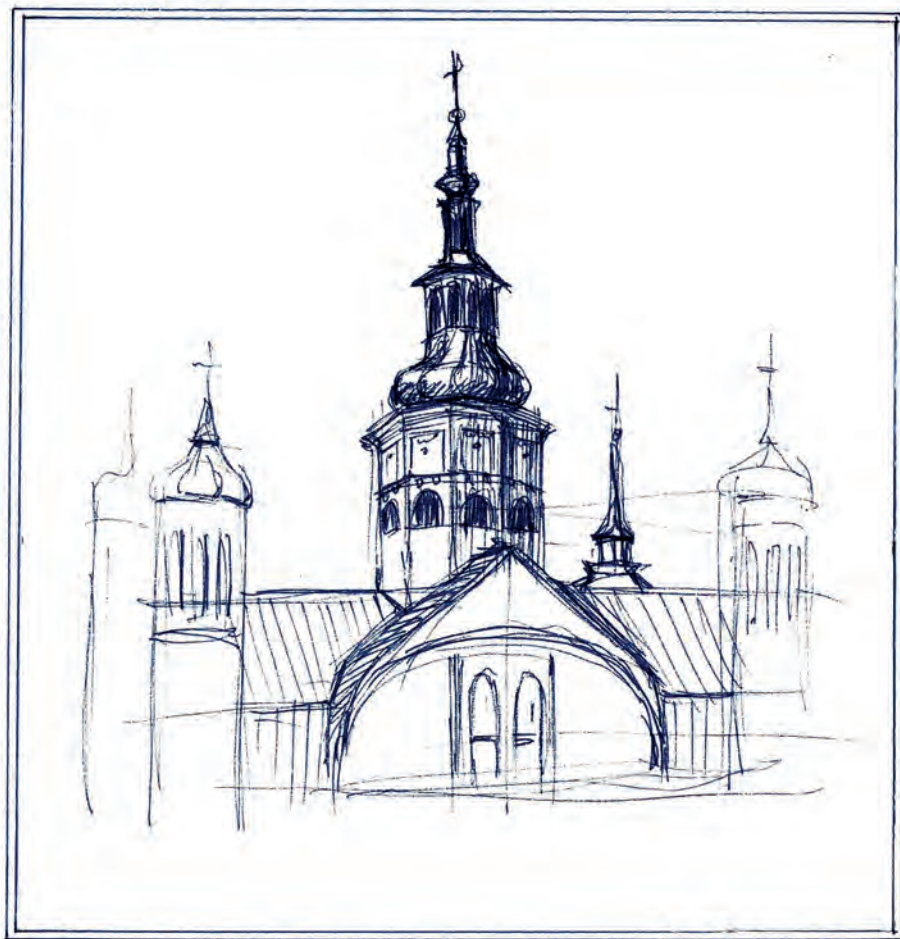
33. Karolina Mulewska, cienkopis, akwarela, 15 × 42 cm



34. Mateusz Krasowski, długopis, ołówek, 21 × 28 cm



35. Karolina Mulewska, cienkopis, akwarela, 30 × 21 cm



06.07.23 Alesia Duka, II semestr

36. Alesia Duka, długopis, 18 × 25 cm



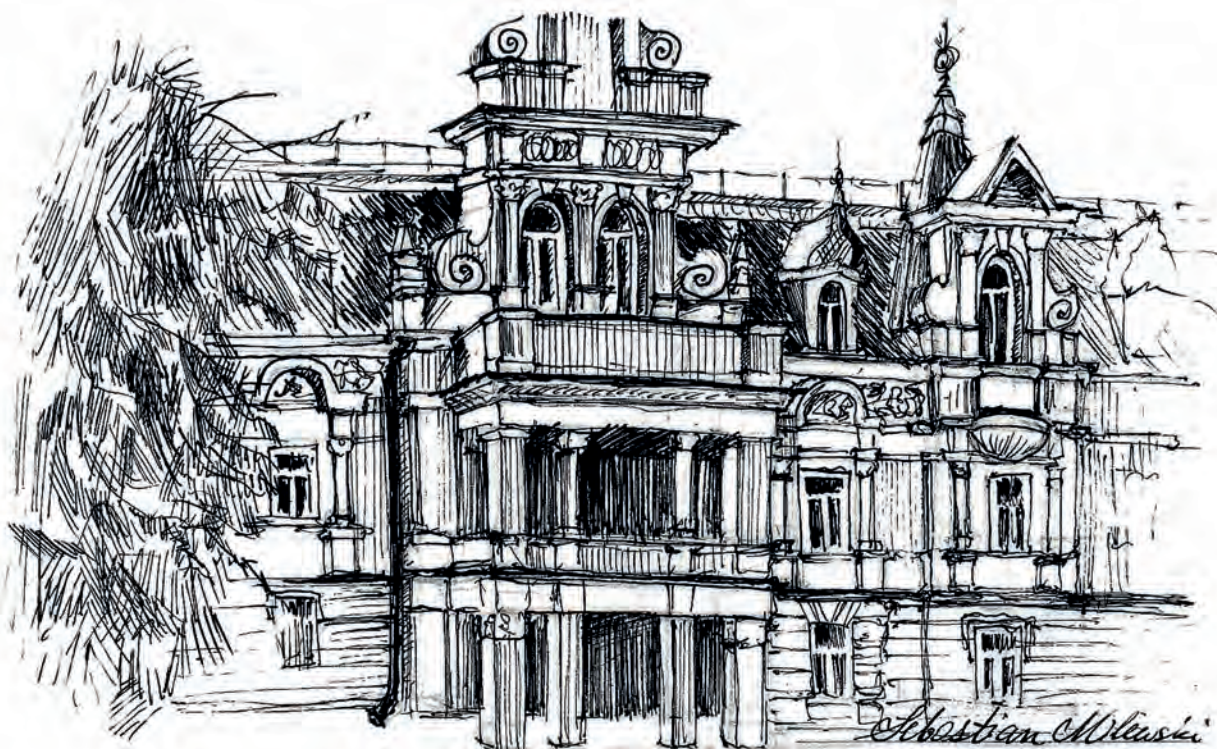
37. Dominika Kotyńska, kredka, 21 × 29 cm



38. Dominika Kotyńska, kredka, 18 × 26 cm



39. Izabela Milewska, cienkopis, 21 × 29,5 cm



40. Sebastian Milewski, cienkopis, 42 × 30 cm



Natalia Woronko

41. Natalia Woronko, kredka, 30 × 42 cm



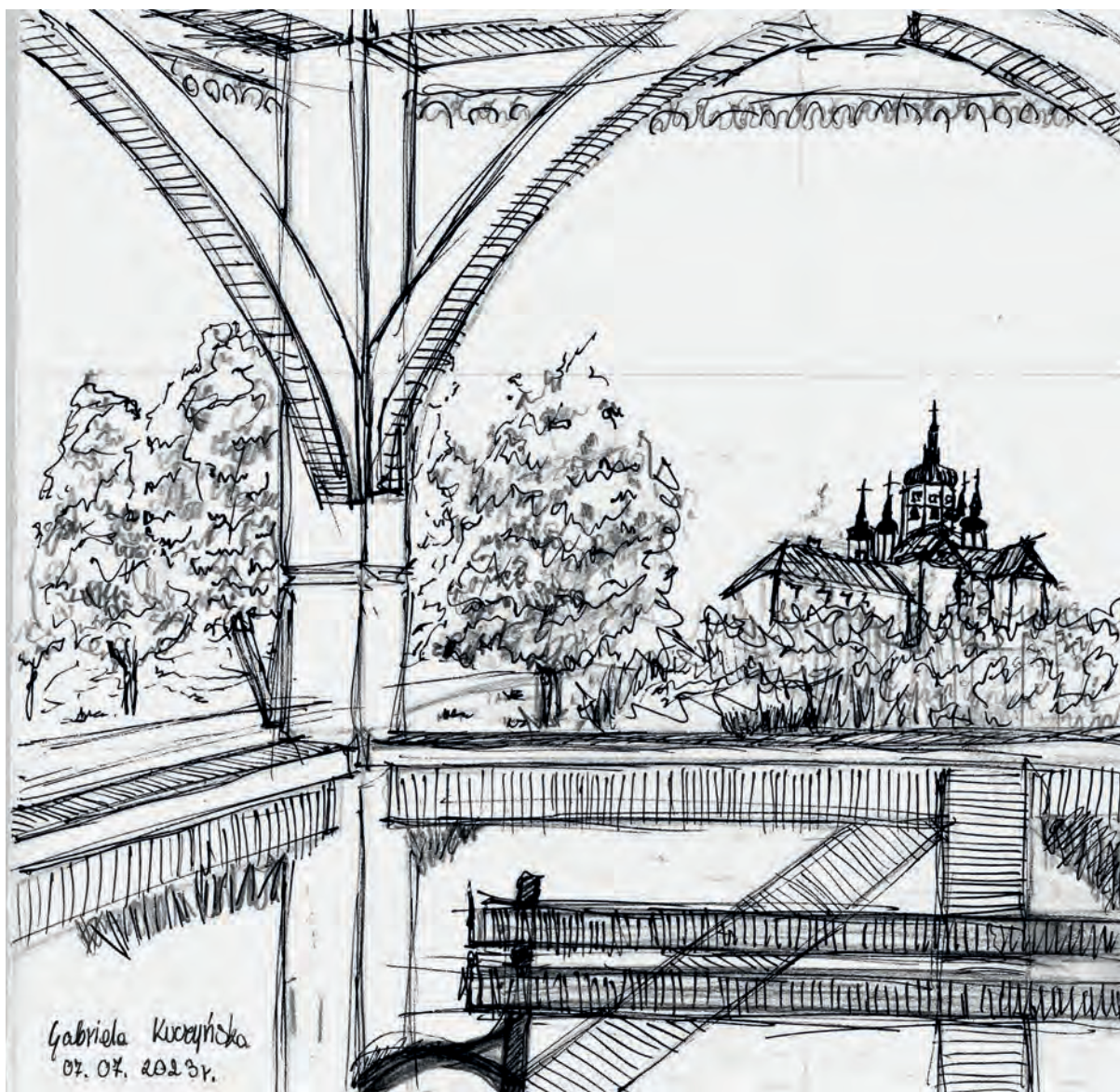
42. Zuzanna Zabora, piórko, 42 × 30 cm



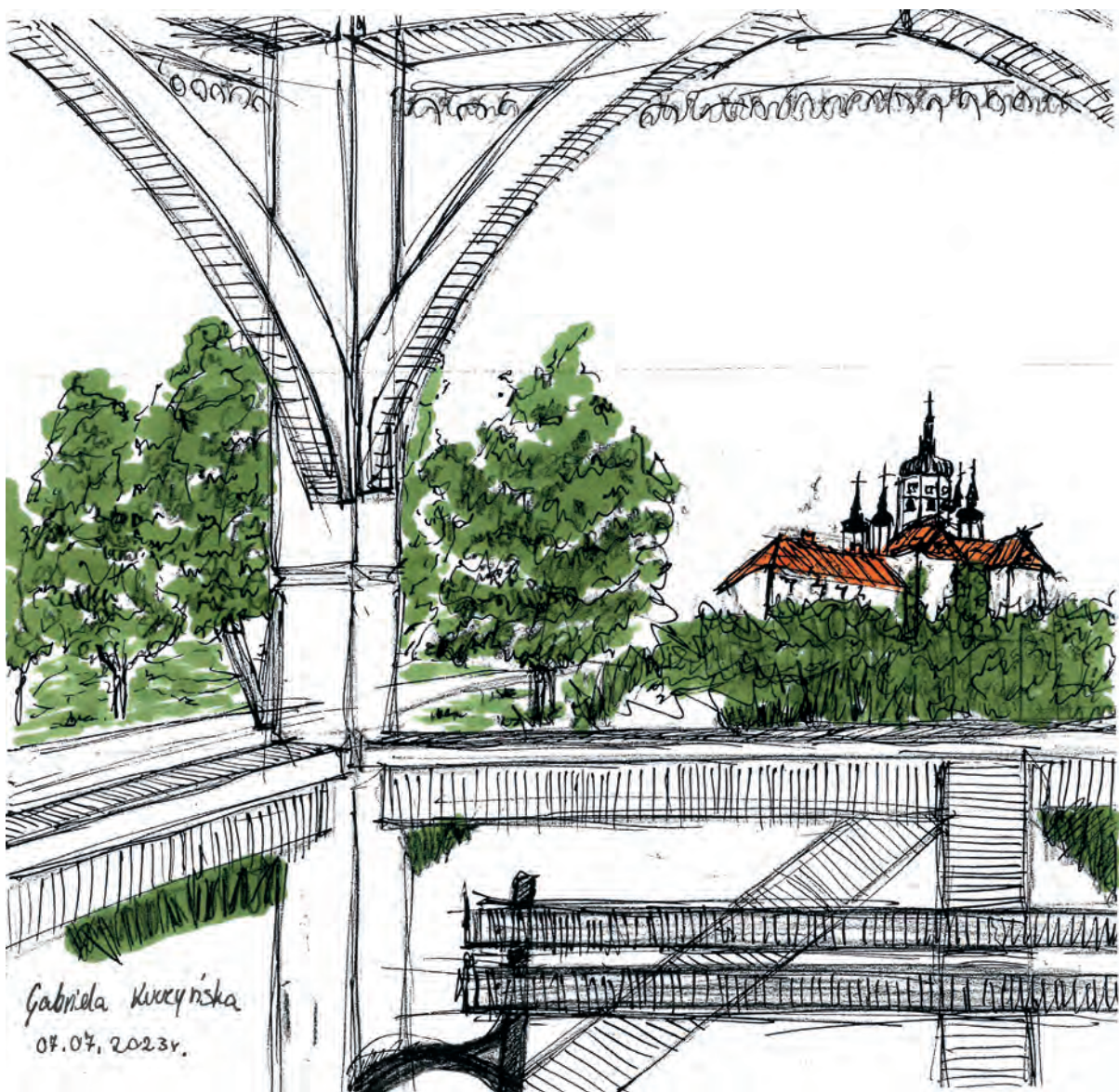


A. Szymaniuk

43. Aleksandra Szymaniuk, cienkopis, akwarela, 18 × 23 cm – praca nagrodzona



44. Gabriela Kuczyńska, ołówek, cienkopis, 22 × 21 cm



45. Gabriela Kuczyńska, ołówek, cienkopis, 22 × 21 cm



46. Tomasz Musiuk, kredka, promarker, 29 × 20 cm



47. Andrei Vusko, cienkopis, ołówek, kredka, 40 × 10 cm

48. Andrei Vusko, ołówek, cienkopis, kredka, 40 × 10 cm



08.07.23. Alesia Duka, II semestr



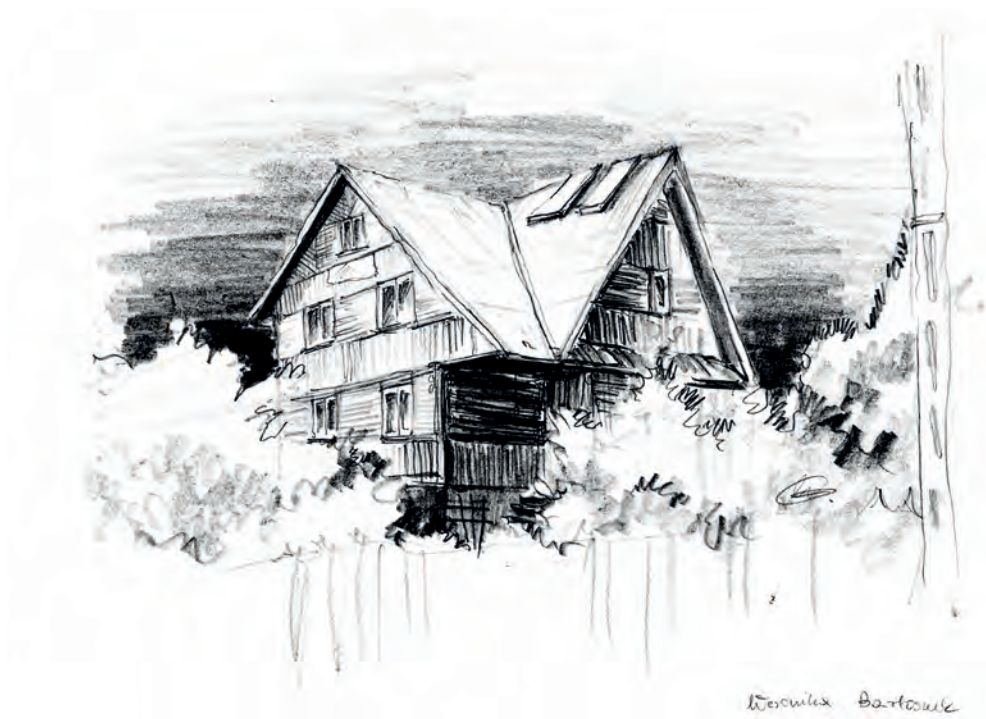
49. Alesia Duka, długopis, kredka, 42 × 10 cm



50. Dominika Stocka, akwarela, 29,5 × 21 cm



Weronika Bartoszek



Weronika Bartoszek

51. Weronika Bartoszek, ołówek, 29,7 × 21 cm

52. Weronika Bartoszek, ołówek, 30 × 20 cm



53. Jakub Skarżyński, cienkopis, 42 × 22 cm



54. Jakub Skarżyński, cienkopis, promarker, 42 × 30 cm – praca nagrodzona



55. Patrycja Litwiejko, cienkopis, 42 × 30 cm



Izabela Mikołajewska



Izabela Mikołajewska

56. Izabela Mikołajewska, promarker, 42 × 22 cm

57. Izabela Mikołajewska, ołówek, 42 × 22 cm



58. Zuzanna Zabora, piórko, 24 × 13 cm



59. Michalina Kujawa, cienkopis, 21 × 30 cm



60. Jakub Kołodko, kredka, 29,7 × 42 cm



61. Jakub Kołodko, cienkopis, kredka, 42 × 30 cm – praca wyróżniona



62. Weronika Bartoszek, ołówek, 30 × 21 cm



63. Aleksandra Jasika, cienkopis, akwarela 30 × 21 cm



64. Kamila Kryńska, ołówek, akwarela, 21 × 30 cm – praca nagrodzona

PODSUMOWANIE

„Nie istnieje jedna, dominująca kultura warsztatowa w rysunku plenerowym” – powyższa teza stanowi puentę niniejszej publikacji. Każdy twórca poszukuje własnego warsztatu rysunkowego oraz narzędzi, które najlepiej odpowiadają jego wrażliwości i umiejętnościom. Studenci podczas pleneru wykonali szereg prac, których jakość artystyczna jest zróżnicowana. Jednakże proces uczenia się charakteryzuje eliminację błędów poprzez ćwiczenia i wielokrotne powtarzanie danej czynności. W takim ujęciu fakt stworzenia choćby jednej dobrej pracy może być pretekstem tudzież początkiem rozwijania własnej, dobrej metodyki rysowania. Tym charakteryzuje się progres i w tym kontekście wypatrywać należy słuszności kierunku nauczania rysunku oraz eksponowania jego znaczenia w procesach edukacyjnych, a w przyszłości podkreślania także jego roli w pracy zawodowej architekta.

Różnorodność technik plastycznych w formowaniu i prezentacji zwłaszcza idei projektowych jest dzisiaj kluczowa, ponieważ warsztat architekta, który obecnie koncentruje się głównie na technikach cyfrowych, prowadzi do uniformizacji przedstawień obiektów architektonicznych.

Wielość technik prezentacji, czy to projektu, czy szkicu koncepcyjnego, wychodzi poza ramy przyjętych obecnie standardów i może mieć wartość artystyczną. Ponadto rysunki plenerowe, w tym wysiłek włożony we wnikliwą obserwację obrazowanego zjawiska, analizę proporcji, układ kompozycyjny, grę światła i cienia oraz zastosowanie zasad perspektywy, mają istotny wpływ na świadome korzystanie z technik cyfrowych w kolejnych etapach edukacji architekta i ostatecznie w jego pracy zawodowej.

POLECANA LITERATURA:

Bingham N., *Sto lat rysunku architektonicznego 1900–2000*, Laurence King Publishing, London 2013.

Ching F., *Architectural graphics*, John Wiley & Sons, Hoboken 2015.

Dernie D., *Architectural drawing*, Laurence King Publishing, London 2010.

Ficacci I., *Piranesi Gesamtkatalog Radierungen*, Taschen, Koeln 2011.

Franzablau W., Gałek M., Uruszczak M., *Podstawy rysunku architektonicznego i krajobrazowego*, Atropos, Kraków 2012.

Frascari M., *Eleven exercises in the art of architectural drawing. Slow food for the architect's imagination*, Routledge, New York 2011.

Gorbenko A.A., *Akvarel'naja živopis dlja architektom*, Budivél'nik, Kiev 1982.

Maluga L., *Autonomiczne rysunki architektoniczne*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej Wrocław 2006.

Moniuszko A., *Ciało sztuki*, PWN, Warszawa 1982.

Orzechowski M., *Rysunek – zmysł architektury*, Blu Bird, Warszawa 2014.

Pallasmaa J., *Myśląca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, tłum. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2015.

Parramon J.M., Calbo M., *Perspektywa w rysunku i malarstwie*, WSiP, Warszawa 1993.

Przesmycka E., Przesmycka N., *Architektoniczny rysunek odręczny*, Wydawnictwo Politechniki Lubelskiej, Lublin 2010.

Serrazanetti F., Schubert M., *The hand of the architect*, katalog Moleskine 2013.



CAIT

plence